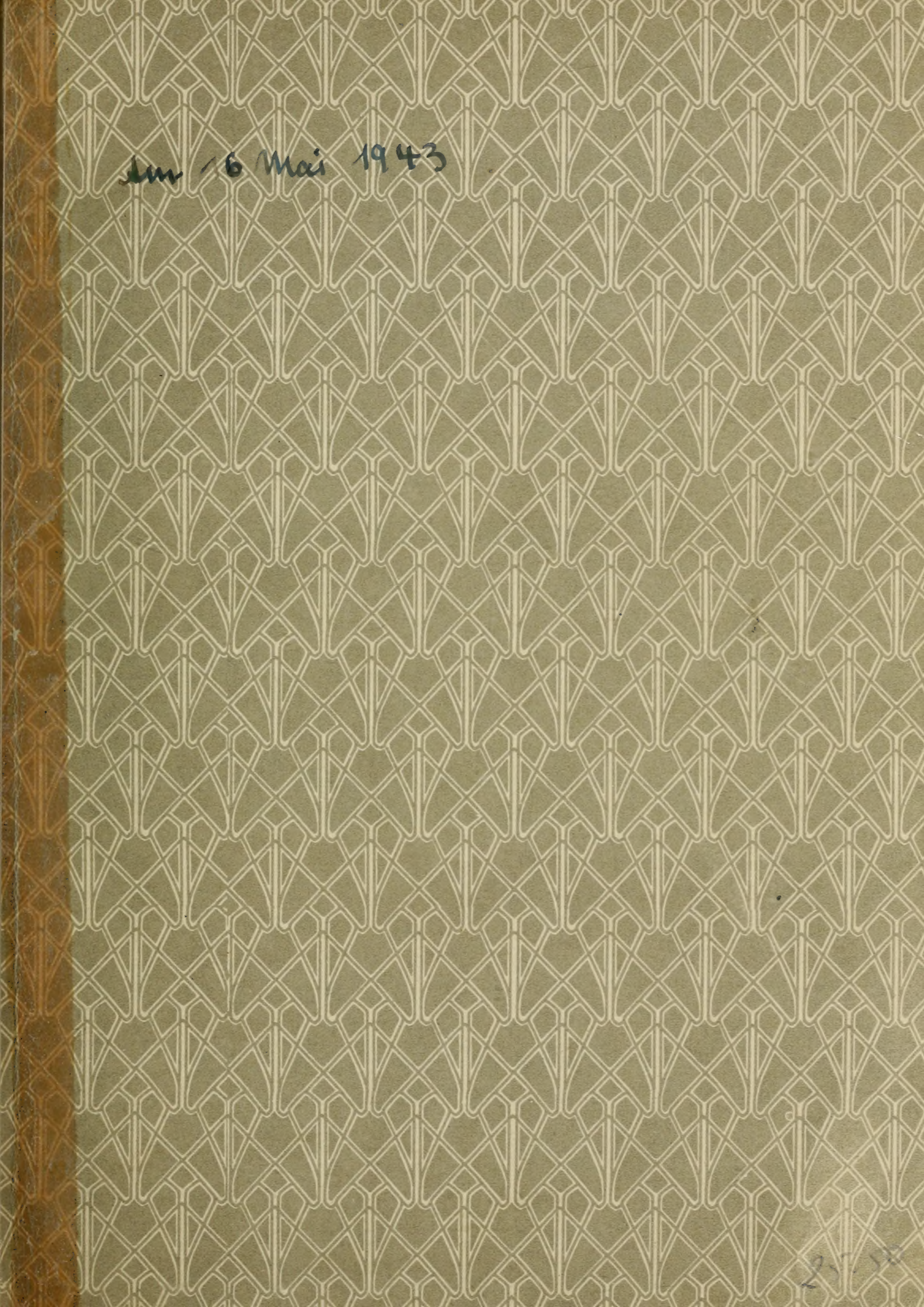

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06460 745 0





am 16 Mai 1943

Bilder und Klänge des Friedens

Musikalische Erinnerungen und Aufsätze

von

Theodor Müller-Reuter

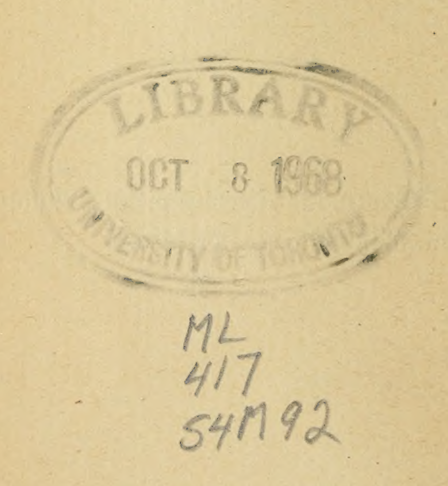
∴

Mit 14 faksimilierten Beilagen, 124 Notenbeispielen, 6 Autotypien und einem Bildnis des Verfassers.

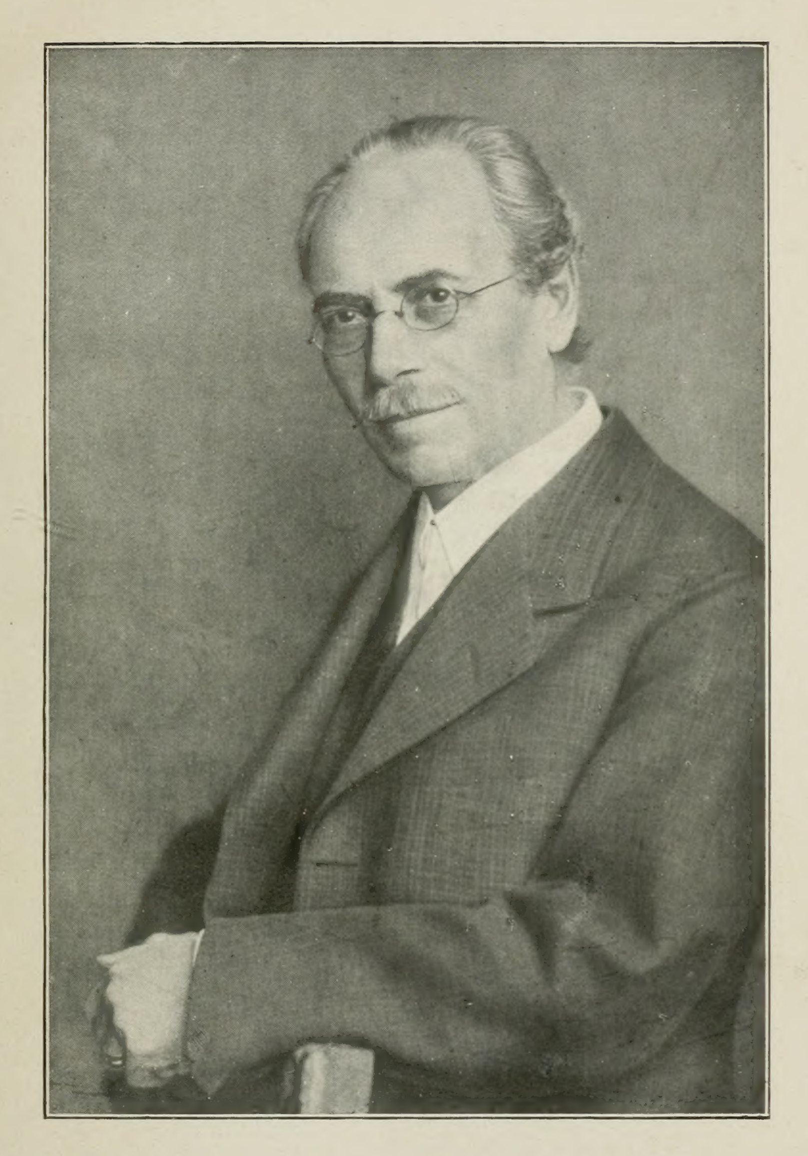
∴

Verlag Wilhelm Hartung, Leipzig

1919



Dem Konservatorium der Musik
zu Leipzig gewidmet.



Prof. R. Müller Reuter

Es sollte dem Verfasser nicht vergönnt sein, die Herausgabe des vorliegenden Buches zu erleben. Am 13. August 1919 wurde er durch den Tod abberufen. Dem Unterzeichneten erwuchs damit die schmerzvolle Pflicht, die Durchsicht der Druckbogen zu vollenden.

So ist das Buch ein Scheidegruß an die Nachwelt geworden und so gehe es hinaus und zeuge von dem Werden, Wirken und Wesen eines Mannes, der in selbstloser Hingabe an seine Kunst und in rastloser Pflichterfüllung in Beruf und Arbeit gestanden hat in alle Wege trotz harter Prüfung. Wer ihn gekannt hat und ihm innerlich näher gekommen ist im Leben, der wird ihn in dem Buch wiederfinden, wie er gewesen ist: wahrhaftig und sich selbst getreu als Mensch und Künstler, reichbegnadet an Gaben des Geistes, erfüllt von unentwegtem Streben nach hohem Ziel, unermüdlich im Schauen und Schaffen.

„Bilder und Klänge des Friedens" hat der Verfasser sein letztes Werk genannt. Ausdruck gefunden hat damit sein letztes und innerstes Sehnen. Nun er in Frieden ruht wird wahr an ihm das Wort, das selbst vertonte:

Selig sind die in dem Herrn sterben von nun an
und ihre Werke folgen ihnen nach.

Dem teuren Vater zum Gedenken.

Im September 1919.

Dr. jur. Müller-Reuter.

Inhalt.

Druck von Wilhelm Hartung, Leipzig.

Clara Schumann



Ein Gedenkblatt zum hundertjährigen
Geburtstag der Meisterin (13. Sept. 1919)



Clara Schumann

Nach einer Zeichnung von Prof. Bendemann, vom 29. Oktober 1876.

Zum Geleit.

Am 13. September dieses Jahres werden 100 Jahre verflossen sein, daß Clara Wieck das Licht der Welt erblickte. Mit ihr trug man am 20. Mai 1896, am Pfingstsonntage, eine der größten Künstlerinnen aller Zeiten zu Grabe; eines der leuchtendsten Künstlervorbilder war verblichen. Sie begann ihre Laufbahn als vielversprechend frühreife Klavierspielerin, im Zusammenleben mit ihrem Gatten Robert Schumann erstarkte sie zur Hohenpriesterin der Kunst. Sein Vermächtnis hütete sie mit einer Treue ohnegleichen, die Reinheit ihrer Kunstleistungen fand bisher kein Gegenstück. Bald wird ihr Tun und Sein sagenhaft geworden sein, denn der Kreis derer, die ihr künstlerisch und persönlich nahegestanden haben, lichtet sich mehr und mehr.

So möge zu ihrem hundertsten Geburtstage als Zeichen nie erlöschenden Dankes von einem ihrer Schüler ein Erinnerungskranz geflochten sein. Einige Füllgräser sind diesem Kranze beigebunden in der Gestalt der Erzählung persönlicher Erlebnisse aus jungen Jahren des Verfassers. Sie haben auf den ersten Augenschein wenig zu tun mit den Erinnerungen an die Künstlerin und Lehrerin, waren aber, da sie in die Zeiten des Verkehrs mit ihr hineinspielen und weil man sich von sich selbst nicht zu lösen vermag, nicht zu unterdrücken.

In Clara Schumanns Vaterstadt Leipzig,
Sommer 1919.

Der Verfasser.

Wer je des Vorzugs genoß, des Glückes teilhaftig wurde, zu Clara Schumann in Beziehung zu treten, wer hätte nicht den Zauber empfunden, der ihre Persönlichkeit umgab, wer sich dem Zauber entziehen können, den ihr Wesen ausstrahlte?

Was war es um diese Frau? Waren es die schlichte Vornehmheit ihrer äußeren Erscheinung, das ergraute, mit kleinem Häubchen geschmückte Haar, die seelenvollen, ruhig-ernsten und nachdenklich fragenden Augen, die leise, etwas lispelnde Sprache, der gütige, warme Druck der wohlgeformten Hand? Waren es die Zurückhaltung und Gelassenheit, die Weichheit und Milde ihres stillen Wesens, oder die durch ein ebenso reiches wie schweres Leben gewonnene Abgeklärtheit, die sich in Bewegung, Wort und Gebärde allüberall und stets aussprach? Dämpfte nicht diese Gelassenheit und Zurückhaltung jedwede Raschheit, jeden unnatürlichen Überschwang, jede Keckheit der ihr gegenübertretenden Jugend? Zog nicht dann und wann der leise Schatten verborgener, wohlgehüteter Trauer über das edle Gesicht wie eine Mahnung, daß in dies Heiligtum niemand Eintritt habe?

In voller Lebendigkeit steht die seltene Frau vor dem Auge des Verfassers, wie er sie vor 48 Jahren zum ersten Male schaute. So klar das Bild auch ist, es gelingt doch nur mühsam, die feinen Züge desselben in Treue nachzuzeichnen, Wort und Feder scheinen dafür zu plump und ungefüge. Die ungeschminkte Erzählung aus vielen goldenen, unvergeßlichen

Tagen und Stunden will versuchen, Persönlichkeit und Wesen der Hohenpriesterin Clara Schumann insbesondere der musikbeflissenen, von zukünftigem Künstlerruhm träumenden Jugend nahe zu bringen. Dieser Jugend fehlen ja gar so oft die Vorbilder künstlerischer Persönlichkeiten, an denen sie erstarken kann.

* * *

Mit Beginn des Unterrichts bei Friedrich und Alwin Wieck trat der „kleine Müller", wie der Knabe mit Vorliebe genannt wurde, in eine bis dahin ungekannte Umgebung. Die Namen Robert und Clara Schumann tönten ihm von der ersten Stunde an in tausendfältigen Veränderungen entgegen. Der Bruder Claras, Alwin, blickte zur großen Schwester schwärmerisch und mit äußerster Hingabe auf. Für ihn gab es schlechterdings nur einen großen Klavierkünstler, der hieß Clara Schumann. Der Vater Friedrich sah in der Künstlerin recht eigentlich nur die Frucht seiner Erziehung. Mit Robert hatte er sich unter dem Zwange der Verhältnisse abfinden müssen; daß er innerlich mit dem berühmten Schwiegersohne nicht durchaus übereinstimmte, bewiesen gelegentliche Urteile, die sich später dem gereiften Schüler als bedenklich schief erweisen mußten. Den übermächtigen Einfluß des Schöpfergeistes Schumann, der die Gattin zur Hohenpriesterin erhoben hatte, mochte Friedrich Wieck nicht gern zugestehen. Es gab oftmals Augenblicke, in denen Clara bei Wiecks höher stand als Robert. Mag das für den Fernstehenden unbegreiflich oder doch schwer verständlich scheinen, den mit der Familie Wieck und ihrem Gesichtskreis Vertrauten konnte es nicht überraschen.

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre kam Clara öfters nach Dresden, besuchender und konzertierender Weise. Trotzdem sie nicht bei Wiecks sondern bei dem Direktor der Kgl. Gemäldegalerie, Hübner, wohnte, waren die Tage ihres

Aufenthalts Feste für die Familie. Im nicht mehr bestehenden, baukünstlerisch vornehmen, durch Klangschönheit ausgezeichneten Saale des Hotel de Saxe fanden die Künstler- und Kammermusikkonzerte statt. Dort war der Schauplatz der ersten großen künstlerischen Ereignisse, die dem jungen Zögling eine neue Welt erschlossen. Unvergeßlich haften im Gedächtnis die Eindrücke von Clara Schumanns Entschleierungen der Schubertschen A-moll-Sonate op. 45, an derem Borne so Schumann wie Brahms (siehe den F-dur-Mittelsatz in Nr. 6 der Liebeswalzer) mit Inbrunst gesogen hatten. Des Gatten Geist drang aus lang vergangenen Jugendjahren herüber aus seinen Kreisleriana, die gar niemand unter allen Klavierkünstlern Clara je nachzuspielen vermocht hat. Des großen Freundes Brahms 1869 erschienene zwei ersten Hefte der Ungarischen Tänze, deren erste Bekanntschaft den Dresdnern durch Clara mit Frl. Julie von Asten vermittelt wurde, in welche Gefilde trugen sie den gierig lauschenden kleinen Zuhörer! Noch heute tönen im Ohre des mittlerweile Ergrauten mit der Macht unmittelbarer Wirklichkeit die Perlen der G-moll-Akkordläufe im ersten der Ungarischen Tänze. Auf der Spielbühne im Saale des Hotel de Saxe, unmittelbar am vorhangverschlossenen Eingang zum Künstlerzimmer, saß die hohe, hagere, würdige Greisengestalt Friedrich Wiecks, jede Miene sprach stolzerfüllt aus: „Seht, das ist *meine* Tochter, hört, das sind die Früchte *meiner musikalischen* Erziehung!"

Dem kleinen Müller war Clara Schumann ein höheres, unnahbares Wesen geworden, der geplanten Vorstellung, dem ersten Vorspiel sah er klopfenden Herzens entgegen. Der kaum zwölfjährige, in engsten Verhältnissen aufgewachsene Knabe, der noch mit keinem Großen von Geburt oder Geist zusammengekommen war, in dessen bescheidenes Leben erst seit kurzer Zeit das Wort Künstler hineingetönt, der unfaßliche Begriff

Künstlertum getreten war, der kleine Knirps erschrak heftig, als ihm der Lehrer das bevorstehende Vorspiel ankündigte. Der strenge Vater tat ein übriges, um die Bangigkeit beinahe bis zur Verschüchterung zu schärfen.

Der große Augenblick kam, aber wider Erwarten ging alles ganz natürlich zu.

Die mit bewegtem Schritte hereintretende, etwas ergraute, stattliche Dame im schwarzen Kleid mit schwarzem Umhange war ja ein leibhaftiger Mensch, benahm sich und sprach wie andere Sterbliche auch, beinahe so wie die eigene Mutter. Sie sprach leise, etwas zögernd und lispelnd, das fiel dem Kinde als ein Fremdes auf und es hatte bald entschieden, daß sie doch wohl etwas Besonderes, Höheres sein mußte. Prüfend ruhte ihr schönes, warmes Auge überaus lange in dem des zaghaften Opfers, gleichsam als wollte sie sein ganzes Innere ergründen. Dann strich sie langsam über Kopf und Stirn des halb abwesenden Knaben mit den Worten: „Nun, kleiner Theodor, spiele mir etwas vor."

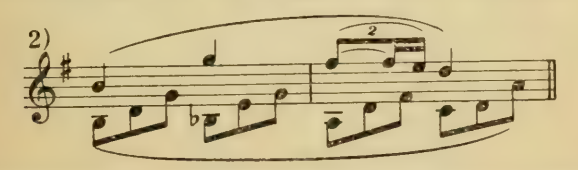
Die doch nur von recht gereiften Kindern voll zu bewältigenden Kinderszenen Schumanns waren sorgsamst vorbereitet. Die Tonsprache des Meisters war dem Prüfling freilich noch nicht recht vertraut. „Fast zu ernst" und „Der Dichter spricht" gingen unbedingt über sein Fassungsvermögen. Mit den meisten der anderen Stücke hatte er sich abgefunden, „Ritter vom Steckenpferd" wurde, besonders im crescendo und forte des zweiten Teiles, von dem Jungen mit wahrem Vergnügen getrommelt; „Kuriose Geschichte", „Haschemann", „Wichtige Begebenheit" usw. paßten in den Anschauungskreis des Kindes. Als sich die Meisterin zum Kleinen an den Flügel setzte, schwand die Befangenheit; keine Bewegung, keine Miene, kein Blick, den sie mit dem Bruder wechselte, entgingen ihm. „Von fremden Ländern und Menschen" wurde ohne Unterbrechung

angehört, dann eröffnete Clara Schumann dem Spieler Blicke in ganz unbekanntes Land. Ihre Ausſtellungen und Vortragswinke hatten mehr als vorübergehende oder nur rein perſönliche Bedeutung, ſie erſchloſſen künſtleriſche Grundſätze.

Die Ausführung des punktierten Rhythmus in der Melodie des zweiten, vierten uſw. Taktes entſprach ihr durchaus nicht. Die in beide Hände verteilte Begleitungsfigur beſteht aus zwei Achteltriolen, ſie iſt alſo eine Dreiteilung der Viertel, die punktierte Melodieſtelle iſt hingegen eine Vierteilung. Mit dem Verſtand iſt das leichter zu begreifen als mit elfjährigen Fingern zu ſpielen. Millionen von Klavierbefliſſenen ſpielten, ſpielen und werden ſpielen:



Welch ein feiner rhythmiſcher Unterſchied beſteht zwiſchen dieſer Ausführung und der Schumannſchen Vorſchrift:



Um wie vieles ſinniger iſt der ruhige, weilende Schumannſche Melodienrhythmus gegen den eckigen Allerweltsſchnörkel bei Nr. 1. Clara Schumann ruhte nicht, bis die Stelle wenigſtens annähernd nach ihrem Wunſche gelang. Der Grundſatz der höchſten Gewiſſenhaftigkeit, ohne die vollwertige künſtleriſche Leiſtungen unmöglich ſind, trat zum erſten Male in das Bewußtſein des Spielers. Die unſchuldige, an ihn gerichtete Frage: „Glaubſt Du denn, daß ſich mein Mann nicht die Mühe genommen hätte, Triolen in der Melodie vorzu-

schreiben, wenn er sie haben wollte?" wirkte wie ein Überfall. Ein Riesenberg von zukünftigen Schwierigkeiten stieg empor. Wer gibt sich in den deutschen Musikschulen heute mit solchen „Kleinigkeiten" ab?*)

Die zweite Ausstellung bezog sich auf die ersten vier Takte des zweiten Teils. Im Basse erscheint dort eine veränderte Nachahmung der besprochenen Melodietakte. Dabei hielt sich der Spieler wie tausend andere nicht auf. „Sprechen müssen diese Bässe, lieber Theodor, sie sind eigentlich die Hauptsache." Das war wieder etwas ganz neues, denn vorgeschrieben stand ein sprechendes Hervorheben der Bässe nicht. Also gab es in der Musik ein Etwas, das, im Notentexte nicht vorgeschrieben, zur Geltung gebracht werden will und muß. Ein zweiter Grundsatz für das zukünftige künstlerische Bemühen: Aufsuchung, Erkennung und bewußte Darstellung verborgenen musikalischen Inhaltes. Himmelweit davon entfernt ist das von der in neuerer Zeit so vielfach beliebten Auffassungssucht, die nicht sachlich sucht und ausdeutet, sondern höchst persönlich Fremdes hineindeutet. Ein Seitenstück zu den sprechenden Bässen wird weiter unten anzuführen sein.

Die dritte Handreichung auf dem ersten Wege in Schumannsches Traumland bot Clara dem verschleierten Blickes Tastenden bei der Überleitung im fünften und sechsten Takte des zweiten Teiles. Es ist die heikelste Stelle des kleinen, duftigen Tongebildes. Frau Schumann kleidete ihre Berichtigung in die Worte: „Ohne jede Ruckung, ganz wenig

*) Die Klaviermusik birgt viele derartige Aufgaben. Wer den punktierten Rhythmus in der ersten der Kinderszenen nicht bemeistern gelernt hat, der wird z. B. auch die 32. Cramersche Etüde (Ausgabe Bülow) oder die As-Dur-Variation im zweiten Satze der oben genannten Schubertschen A-Moll-Sonate (op. 45) nicht sinngemäß im Geiste der Komponisten bewältigen.

langsamer werden, keine Fermate, ruhig in den Anfang hinübergleiten.“ Dann folgte die wichtige Belehrung: „Bei meinem Manne sind die Ritardandos niemals lang auszudehnen.“

Das war auch Neuland, ein Ausblick auf zunächst noch nicht klar erkennbare Gebiete musikalischer Vortragskunst, ein Hinweis auf Besonderheiten in der Ausdeutung Schumannscher Vorschriften. Es war noch mehr: eine Warnung vor, eine Vorbeugungsmaßregel gegen alle Übertreibung, wie es längerer Verkehr mit Clara in späteren Jahren mehr und mehr erweisen sollte.

An dem kurzen zweiundzwanzigtaktigen Klavierstück hatte die Meisterin drei der wichtigsten künstlerischen Grundsätze gelehrt: Peinlichste Gewissenhaftigkeit, erschöpfende Ausdeutung des musikalischen Inhalts, Vermeidung jeder Übertreibung. Wahrlich ein hoher Gewinn, der dem Jünger spielend zufiel, der ihn in seinem Künstlerwallen als ein vor vielen Abwegen dauernd bewahrendes Schutzmittel begleitete. Dann und wann auch eine Bürde, da man doch nur unter Kämpfen gegen die an allen Ecken und in allen Winkeln lauernde Halbheit solche Grundsätze durchsetzt. Die strenge Reinheit, mit der Auserwählte wie Clara Schumann, Amalie und Josef Joachim, Julius Stockhausen, Johannes Brahms ihrer Kunst huldigten, ist beinahe verloren gegangen. Die Nennung dieses zusammengehörigen Künstlerkreises ist keine einseitige Parteinahme oder etwa Verkennung anderer großen Künstler einer vergangenen großen Zeit. Der von heiligem Kunsternst erfüllte Hans von Bülow darf an dieser Stelle nicht vergessen werden, er steht ganz ebenbürtig an der Seite der Genannten.

Zum Vorspiel der Kinderszenen zurückkehrend, sei aus dem Schatze der Erinnerungen mitgeteilt, daß mit derselben

Gewissenhaftigkeit wie Nr. 1 auch die anderen Stücke durchgearbeitet wurden. Kein noch so kleines Pünktchen, unbedeutend scheinendes Zeichen durfte übersehen, noch zu leicht genommen werden. „Meinst du denn, daß sich mein Mann an einem schönen Sonntag Nachmittag an den Schreibtisch gesetzt hätte, um etwa aus Langeweile diese kleinen Zeichen in und über die Noten zu machen?“ Alle diese Fragen und Bemerkungen stimmten, so gütig sie auch ausgesprochen wurden, doch sehr nachdenklich. Als die so nachdrücklich redende, heikle Kadenz in „Der Dichter spricht“ gar nicht nach Wunsch gelingen wollte, übermannten Verzagtheit und Tränen den kleinen Spieler; der vertrauliche Zuspruch Claras trocknete sie bald.

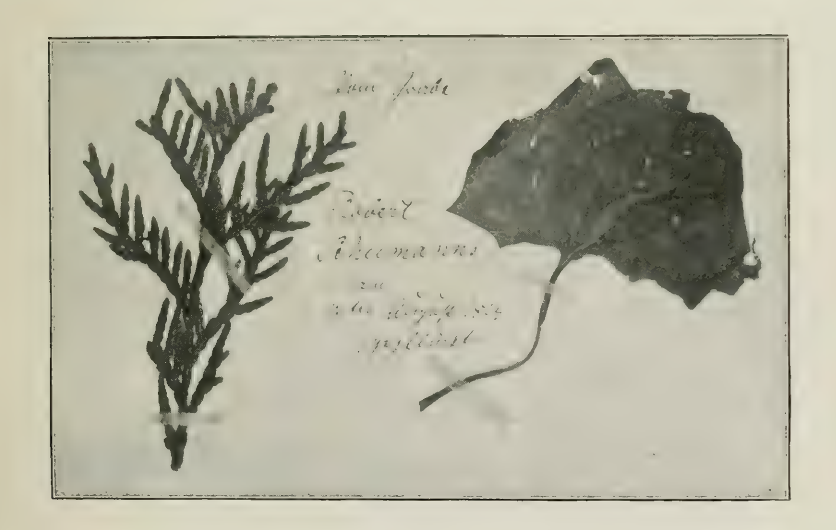
Diese erste Stunde bei Clara Schumann bildete die Einleitung zu den Beziehungen persönlicher und musikalischer Art, die den Erzähler jahrelang mit ihr verbanden. Kam sie nach Dresden, so überzeugte sie sich von den Fortschritten, tadelte, lobte, mahnte ab, spornte an und hielt so ihre leitende und schützende Hand über den heranreifenden Kunstjünger.

Intermezzo I.

Die Gedächtnisfeier für Robert Schumann in Bonn 1873.

Am 17., 18. und 19. August 1873 fand in Bonn ein Musikfest „Gedächtnisfeier für Robert Schumann“ statt, mit der Bestimmung, den Grundstock für ein dem Meister auf dem Friedhofe zu errichtendes Denkmal zu beschaffen. Eine beredte Sprache sprechen die stummen Zeugen: das vom Verfasser sorgsam aufbewahrte, vor ihm liegende Programmbuch und die Photographie des alten, ursprünglichen Grabsteins (s. neben-





stehendes Bild) mit den noch grünen Zweiglein, am 17. August 1873 vom Grabe gepflückt.*)

Alwin Wieck hatte den Entschluß gefaßt, nach Bonn zu wallfahrten und wünschte, seinen Schüler mitzunehmen. Der Wunsch des Lehrers fand bei dem Schüler den denkbar günstigsten Boden, ein brennend Verlangen loderte heiß empor, „nach Bonn zum Musikfest“ lautete die Losung. Schwierig wurde die Ausführung des Planes, denn die Eltern waren nicht in der Lage, einen noch so bescheidenen Teil der Kosten zu bestreiten. Mildtätige Seelen sprach man an unter Hinweis auf erzieherische Wirkung und künstlerischen Ansporn des Festes. Die Gaben flossen kärglich, da die Dresdner Spießbürger hinter dem Musikfeste wohl nur den Vorwand für eine fröhliche Rheinreise witterten und die Taschen zuhielten. Etliche Tage vor dem Feste reiste Alwin Wieck allein ab. Der gedrückt und traurig Zurückbleibende machte noch eine letzte Kraftanstrengung und siehe da, sie gelang: im letzten Augenblick war das Reisegeld zusammengebracht. Zu einem einzigen, ersten, großen Lebensereignis wurde diese Musikfestfahrt, die äußerlich ein über 25 Jahre sichtbares Zeichen auf der linken Backe zurückließ. Es rührte von den Böllerschüssen her, die am Loreleyfelsen abgefeuert wurden. Der unkundige Neugierige hatte sich ahnungslos in die Nähe des friedlichen Geschützes begeben, dort aufhalten zu müssen geglaubt und wurde von Pulverkörnchen zwar ungefährlich, aber wie man sieht nachhaltig getroffen.

Im Leben Clara Schumanns nach dem Tode des Gatten bildete das Bonner Fest einen Höhepunkt. Sie selbst war der

---

*) Der erste Grabstein auf Robert Schumanns Ruhestätte ist gänzlich unbekannt, in der gesamten Schumannliteratur nicht zu finden. Ihn hier nach einer Photographie des Jahres 1873 im Bilde festzuhalten, erachtete der Verfasser als eine wertvolle Ergänzung des Gedenkblattes.

unbestrittene Mittelpunkt der Gedächtnisfeier, leuchtend im hellsten, aber nicht blendendem Glanze reifster Künstlerschaft, verklärt durch den Widerschein, den die Werke des Verblichenen ausstrahlten.

An welch' eine auserlesene Festtafel man sich in Bonn setzte beweist das Programmbuch:

Leitung: Joseph Joachim und J. v. Wasielewski.

Solisten: Clara Schumann, Marie Wilt, Amalie Joachim, Marie Sartorius, Franz Diener, Julius Stockhausen, Adolph Schulze, Ernst Rudorff;

Konzertmeister: Ludwig Strauß (London) und Otto von Königslöw.

Programm:

Erstes Konzert: Symphonie Nr. 4, D-moll und „Das Paradies und die Peri";

Zweites Konzert: Ouvertüre zu Manfred, Klavierkonzert A-moll, Nachtlied für Chor und Orchester, Symphonie No. 2, C-dur, dritte Abteilung der Szenen aus Goethes Faust;

Drittes Konzert: Streichquartett Nr. 3, A-dur (Joachim, von Königslöw, Strauß und Lindner aus Hannover), „Stille Tränen" und „Aufträge" (Marie Wilt), „Der Spielmann" und „Wanderlied" (Franz Diener), „Andante und Variationen" für 2 Klaviere (Clara Schumann und Ernst Rudorff), „Wehmut" und „Sonntags am Rhein" (Amalie Joachim), „Die Löwenbraut" (Julius Stockhausen), Klavierquintett (Clara Schumann, Joachim, von Königslöw, Strauß und Wilhelm Müller aus Berlin). Die auserlesensten Perlen Schumannscher Musik!

Welch' ein Zusammenfluß und Zusammenschluß von Künstlern in jenen Tagen mit Johannes Brahms, dem durch allerhand Mißverständnisse und Empfindlichkeiten nicht zu Worte

gekommenen, an der Spitze. Das alles am lebensprühenden, sonnenübergossenen Rhein, in der Stadt Beethovens. Zum Beschlusse eine Fahrt nach Rolandseck und Gartenfest dortselbst. Wahrhaftig, eine Fülle der Gesichte für den Fünfzehnjährigen, der mit alle den Großen verkehren durfte und unter Clara Schumanns Schutz in Rolandseck an der Künstlertafel geduldet wurde.

Verschwenderischer Segen ergoß sich aus dem apollinischen Füllhorn über den einfältigen, von genußhindernder Tadelsucht noch unberührten Gläubigen. Wie die gesamte Zuhörerschar, so befand sich auch der zum waschechten Schumannianer Emporgestiegene im Taumel, in dem man von dem Quartett aus Paradies und Peri: „Denn in der Trän' liegt Zaubermacht" eine zweimalige Wiederholung erzwang. Der Beifall nach dem A-moll-Klavierkonzert wurde zu einer stürmischen Kundgebung, alles war aufgestanden, die gefeierte Spielerin wurde tatsächlich von Blumen überschüttet. Unter den Gesangssolisten ragte besonders Julius Stockhausen in den Faustszenen hervor. Wer von ihm, dem ebenfalls damals in vollster künstlerischer Reife stehenden, gehört hat „Hier ist die Aussicht frei", „Höchste Herrscherin der Welt", wird zugeben müssen, daß ihn darin kaum ein anderer erreicht hat. Stürmisch brausten die Beifallswogen noch einmal im dritten, dem Morgenkonzert über Clara Schumann nach den Variationen für 2 Klaviere und dem Klavierquintett. So groß war sie auf diesem Feste, so bescheiden dabei und so untertan dem über ihr waltenden Geiste des Gatten, daß alle anderen Künstler jener Tage neben ihr im Schatten standen. Sie neideten ihr die Sonne nicht.

Das Fest und seine Musik waren verrauscht. Im Gehirn des jungen Schumannianers hämmerte es gewaltig, auch der Morgenkaffee im jetzt leider verschwundenen Kley'schen Garten mit der Aussicht nach dem Siebengebirge bot keine Ablenkung

oder Abkühlung. Beklommen stand er am 20. August vormittags mit dem Lehrer im Gasthaus zum Stern, um bei Clara Schumann Dank zu sagen und Abschied zu nehmen. In einem märchenhaften Blumengarten, zu dem die Hotelzimmer umgewandelt waren, saß die glückstrahlende Siegerin. Die Stätte ihres tiefsten Leids, der schwersten Stunden ihres Lebens, da man ihn in Bonn ins Grab gesenkt hatte, sie war die Stätte ihres Ruhmes und Sieges geworden. In der kurzen Unterredung wurde ein im Winter stattzufindendes Vorspiel vereinbart, zu dem der Schüler nach Berlin kommen sollte. Die letzten Worte galten der Rückreise, die plangemäß den an Eindrücken ebenso überreichen wie an Geldmitteln armen Theodor Müller sogleich nach Dresden zurückführen sollte, während Alwin Wieck dasselbe Ziel langsam und vergnüglich rheinaufwärts fahrend zu erreichen gedachte. Der gütigen Frau leuchtete dieser Abschluß nicht ein. Mit den Worten: „Ach nein, das geht doch nicht, Theodor muß doch auch noch etwas vom Rhein sehen" drückte sie dem Verdutzten einen goldenen Dukaten und ein sächsisches Zweitalerstück rasch in die Hand. Denkt der Schreiber jenes Augenblicks, so will ihm die Hand, die das Geschenk empfing, heute noch wonnesam erschauern. Und „alte liebe Schatten steigen auf" beim stillen, mit Wehmut getränkten Betrachten des Bildes vom einfachen ersten Grabstein und der vor 46 Jahren ehrfürchtig vom Grabe gepflückten Zweiglein.

Durch die Pforte der Gedächtnisfeier war der Jüngling ganz in den von Robert Schumann errichteten Tonprunkbau eingetreten, in den er bisher nur ahnungsvoll hineingeschaut hatte. Noch war er nicht im Stande, alle Verhältnisse im Innern des seltsamen Bauwerks zu überblicken, alle Bauglieder in ihrer Gesamtheit zu deuten und zu werten. Die Gedächtnisfeier war gewissermaßen, um bildlich zu sprechen,

eine Einsegnung. Man war in dem Kreise der Erwachsenen bestätigt. Bis zur Mündigkeitserklärung sollten noch viele Jahre vergehen.

In den Erinnerungen an Clara Schumann durfte das Musikfest in Bonn nicht fehlen, soviel persönliches auch hineinfließt. Einiges andere kann man noch finden in Litzmanns „Clara Schumann“, Bd. III, in Kalbecks Brahmsbiographie, Bd. II[2] und im Briefwechsel Brahms-Joachim, Bd. IV.

* * *

Der Winteranfang 1873 brachte das in Bonn verabredete Vorspiel in Berlin, Zelten 11. Präludium und Fuge Nr. 2 (C-moll) des wohltemperierten Klaviers, der Robert Schumannschen Phantasiestücke op. 12 Heft 1 und Fantaisie-Impromptu von Chopin waren dafür ausgesucht und eifrig geübt worden; man wähnte sich wohlvorbereitet. Peinlichst berührte deshalb nach dem Vortrag des letztgenannten Stückes der mit den dürren Worten „daran ist mir eigentlich kein Ton recht“ ausgesprochene harte Urteilsspruch. Was hatte der Spieler denn verbrochen? Nach seinem Dafürhalten war außerordentlich fleißig und sorgsam geübt worden, das Stück lag völlig im Bereiche der Fingerfertigkeit, des Bewußtseins, falsche Tasten waren kaum gegriffen, wo fehlte es denn?

„Sie lassen ja alle Finger liegen, Sie heben ja keinen einzigen Finger ordentlich auf! Sie müssen jetzt wenigstens ein Vierteljahr weiter nichts als Tonleitern und Etüden spielen. Wenn Sie gelernt haben, Ihre Finger aufheben, können Sie mir wieder vorspielen!“

Da saß der junge, öffentlich schon so oft belobte Klavierspieler betroffen, betreten, tief getroffen. Schlimmer als der vernichtende Tadel war die insgeheim aufkeimende Frage, ob denn der gerügte Fehler ausschließlich dem Spieler zur Last zu legen sei? Das Vertrauen zum Lehrer geriet ins Wanken

und das war nicht gut. Der herbe Tadel gab Veranlassung zu einem gründlich durchgreifenden Heilverfahren. Buchstäblich wurde ein Vierteljahr kein Klavierstück angerührt, das tägliche musikalische Brot bestand in Tonleitern, selbst erfundenen Fingerübungen und Czerny's selbst verschriebener Schule des Virtuosen. Nach drei bitter schweren Monaten war das vorgeschriebene Ziel erreicht. Es blieb kein Finger mehr liegen, wenn es nicht verlangt wurde. Was hat man im Lehrberufe der späteren Jahre nicht für Mühe aufwenden, Kämpfe ausfechten müssen, um die von Clara Schumann so heftig und doch so weise getadelte Nachlässigkeit bei schlecht vorbereiteten Schülern auszurotten! Der Fehler ist nur durch unerbittliche Strenge zu beseitigen, er hat einen guten Freund in der viel verbreiteten leidigen Angewohnheit des Zufrühanschlagens der Bässe in der linken Hand. Hatte die Lehrerin die Härte ihres Urteils, die doch so heilsam war, empfunden, oder war es der Ausfluß ihrer Güte — zu Weihnachten traf eine Notensendung und folgender Brief ein (s. die Nachbildung in der Beilage).

Berlin, den 22. Dezember 1873.

Lieber Herr Müller!

Sie erhalten hierbei eine kleine Weihnachtsgabe in dem temp. Klavier von Bach (andere Ausgabe als Sie haben) und Symphonien oder Inventionen. Ich hoffe, Ihnen damit eine kleine Freude zu machen und Sie zu fleißigem Studium anzuspornen, namentlich zur Gewissenhaftigkeit. Bedeutendes in der Kunst wird nur durch höchste Gewissenhaftigkeit erreicht und für junge begabte Talente ist dies besonders schwer, sie halten leicht für unwichtig, ohne das schließlich doch keine Vollendung möglich ist. Sie müssen sehr auf Ihre Technik Acht haben, und daß Sie nicht aufheben, denn dies fiel mir besonders auf, als ich Sie neulich hörte. Nun, Sie sind ja in guten Händen und ich hoffe bald mich von Ihren Fortschritten wieder zu überzeugen.

Indem ich Sie schönstens grüße und Ihnen in Zukunft das beste wünsche bin ich

Ihre aufrichtige

Clara Schumann.

Berlin d. 22 Decbr
1873

Lieber Herr Müller

Sie erhalten hierbei
einen kleinen Weihnachtsgabe.
in dem [illegible]. Plan. [illegible]
Uhr (andern Zeitgaben [illegible]
für jeden) und Sympathien
oder Zeugnisse. Ich
bitte Ihnen einen kleinen
Freude damit zu machen
und dies zu [illegible]
[illegible] anzunehmen,
namentlich zum Geschäfts-
betrieb. Bedeutendes
in der Kunst wird nur
durch höchste Gewissenhaftig-
keit erreicht, und für

jüngeren, begabten Talenten
ist dies besonders Ermunterung,
den [illegible] Kunst die
[illegible], ohne den Antheil,
auf [illegible] einer Vollendung
möglich ist. Der [illegible]
[illegible] auf Ihrer Seite
[illegible] [illegible] und das
Sie nicht [illegible], denn
diese sind eine besondere
Anmuth, ob ich Sie wieder
hören. [illegible], Sie sind
in großen Händen
und hoffe ich bald wieder
von Ihnen Fortschritte
wieder zu überzeugen.
Indem ich Sie [illegible]

grüßen und Ihnen das
Beste wünschend bin
ich Ihre

aufrichtige

Clara Schumann.

Der Brief mit den Noten lag unter dem Weihnachtsbaum bei Alwin Wieck.

Möchten sich unsere jungen Künstler die Sätze von der Gewissenhaftigkeit tiefst einprägen. Dem Verfasser blieb und ist noch heute Clara Schumanns Brief eine ehrwürdige, heilig zu haltende Urkunde.

Intermezzo II.

Die C-moll-Fuge Nr. 2 im ersten Teile des wohltemperierten Klaviers.

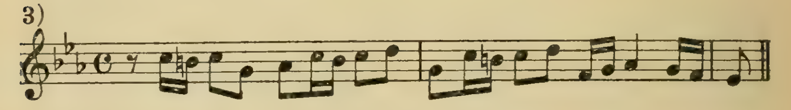
Die Schenkung einer anderen Ausgabe des wohltemperierten Klaviers hatte ihren besonderen Grund. Es scheint nicht überflüssig, dabei zu verweilen.

Nach welcher Ausgabe die Einübung der C-moll-Fuge geschehen war, ist nicht mehr erinnerlich; vermutlich nach der Czerny'schen, die eine Ausführung durchaus im staccato vorschrieb. Clara Schumann mißbilligte dieses staccato unbedingt und stützte sich dabei auf die Sachkenntnis und das fachmännische Urteil ihres Mannes, der, einer der besten Bachkenner seiner Zeit, sich 1845 mit dem Plane trug, eine Ausgabe des wohltemperierten Klaviers zu veranstalten.*) Darüber schrieb er am 31. Januar 1845 an Dr. Härtel (Breitkopf & Härtel): „Seit lange beschäftigt mich eine Idee, über die ich wohl Ihre Ansicht zu wissen wünschte. Es fehlt nämlich nach

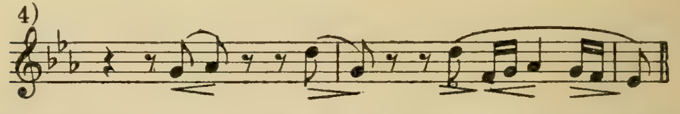
*) Es ist kaum noch bekannt, daß Robert Schumann der geistige Urheber der Gesamtausgabe der Bachschen Werke ist. In Nr. 36 der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom 5. Mai 1837 schrieb er: „Überhaupt, wäre es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Compositionen von Bach entschlösse?" — Die Bachgesellschaft trat dann am 100jährigen Todestage Bachs, am 28. Juli 1850, in Leipzig ins Leben.

meiner Meinung noch an einer recht schönen Ausgabe des wohltemperierten Claviers von J. S. Bach. Die Czernysche mit ihrem unnötigen Fingersatze und den wirklich albernen Vortragsbezeichnungen ꝛc. scheint mir wie eine Carricatur; die älteren sind zum größten Teil incorrect . . Also eine möglichst correcte, auf die Originalhandschrift und die ältesten Drucke gestützte, mit Angabe der verschiedenen Lesarten versehene Ausgabe bezweckte ich . . . ." usw.

Clara Schumann begnügte sich nicht, das staccato einfach zu verbieten, sondern ließ es sich angelegen sein, die Unnatur solcher Vorschrift und Ausführung klar zu machen. Zu diesem Zwecke griff sie zur großen Gesamtausgabe und legte dem Schüler die darin enthaltene urkundliche Lesart vor. Diese lautet nach der Urhandschrift (s. das Vorwort zu Band III der Klavierwerke):

3)


„Lesen Sie das ruhig durch, singen Sie sich das vor, versuchen Sie den verborgenen musikalischen Inhalt der Melodie zu ergründen, lernen Sie zwischen den Zeilen lesen. Liegt in den Hauptpunkten der Melodie — nun spielte sie selbst —

4)


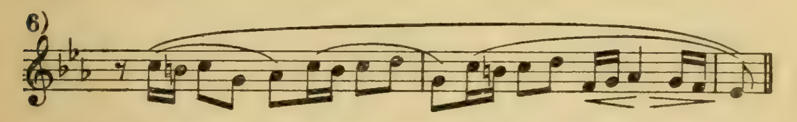
nicht Wehmut und leise Klage? Können Sie sich nun noch vorstellen, daß das staccato richtig ist?

Dann setzte sie auseinander, daß die Sechzehntel mit dem anschließenden Achtel nichts anderes als die Umspielung eines

Viertels c sind, verwies auf die bei Beseitigung dieser Verzierungen entstehende synkopische Bedeutung und gab dem Thema diese Gestalt:



Schließlich erwuchsen aus der gründlichen Unterweisung folgende Lesart und Vortrag:



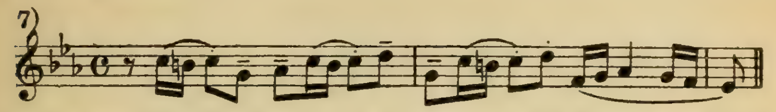
Damit war nun freilich die Fuge ein ganz anderes, ungleich inhaltvolleres Tonstück geworden.

Viele Jahre sind seitdem verflossen, in späteren Zeiten fand sich Gelegenheit, denselben Gegenstand mit der Meisterin wiederholt zu besprechen, ausgedehnte eigene Unterrichtstätigkeit gab hinreichende Veranlassung, immer und immer wieder nachzusinnen, nachzuspüren, immer blieb das Ergebnis, daß im Bach'schen Melos eine staccato-Ausführung nicht liegen kann. Spitta (s. Johann Sebastian Bach I, S. 775) spricht von der „unbeschreiblich graziösen, reizenden Fuge", kann aber nicht umhin, zu bemerken, daß ihr „ein nachdenklicher Zug nicht fehlt." Ja, und dieser nachdenkliche Zug prägt sich im 4. und 3. Takte vor dem Schlusse so deutlich aus, daß man in ihnen den Schlüssel zum Verständnis und Vortrag der ganzen Fuge erblicken kann.

Die Bachforschung hat sich in den letzten Jahren nicht nur sehr erweitert, sondern auch außerordentlich vertieft, wie das Anwachsen der Bachliteratur, die Veranstaltung der Bachfeste und die Herausgabe der Bach-Jahrbücher beweisen. In Hinsicht auf den Vortrag der Klavierwerke kann man an der

Frage „Cembalo oder Clavichord?“ nicht vorbeigehen. Der rauschende zweistimmige Fluß des Präludiums, der Orgelpunkt in den letzten Takten der Fuge weisen auf das Cembalo als das Instrument, für das Bach beide Tonstücke schrieb. Eine durchaus gebundene Ausführung, insbesondere der Fuge, im Sinne Clara Schumanns war auf dem Cembalo nicht möglich, aber die neuerdings noch von Busoni und anderen vorgeschriebene vollständige staccato-Ausführung, die der Fuge eine unangenehme, meckernde Eigenschaft verleiht, kann unmöglich im Sinne des Altmeisters gelegen haben. Die „cantable“ Art des Spiels, von der Bach in der Überschrift der Inventionen und Symphonien spricht und die er bei der Abfassung des wohltemperierten Klaviers gewiß auch im Sinne hatte, weist andererseits, wenn man sie für die C-moll-Fuge in Anspruch nimmt, auf das Clavichord hin. Ganz gleich jedoch ob Cembalo oder Clavichord, es handelt sich darum, wie auf unseren heutigen Klavierinstrumenten die Bach'sche Fuge stilgemäß zu spielen ist? Die Bischoff-Steingräbersche Ausgabe schreibt eine gebundene Ausführung vor, der Herausgeber bemerkt dazu „gracioso e tranquillo“. Das von Spitta bereits herausgehörte Grazioso kann kaum zur Geltung gebracht werden, wenn der das ganze Thema umfassende Bindebogen buchstäblich ausgeführt, d. h. wenn die innere Gliederung des Themas nicht beachtet wird. Eine gebundene Ausführung, die die Gliederung nur eben leise andeutet (s. Notenbeispiel Nr. 6), gibt dem Thema einen weiblichen Zug, sie ist echt Robert und Clara Schumann, ob ganz echt Bach, steht dahin. Albert Schweitzer widmet in seinem „J. S. Bach“ der Vortragsweise der Bach'schen Klavierwerke einen der wertvollsten Abschnitte, an dem, wie an dem ganzen Buche, kein Bachspieler und -Lehrer vorübergehen darf. Er reiht (2. Aufl., S. 347) das Thema in die Reihe der ein, die aus legato und staccato

zusammengesetzt sind und will ihm folgenden Vortrag gegeben wissen:

7)


Das ist der männliche Bach, bei dem auch die Grazie noch auf Stelzen geht, wohlverstanden im allerbesten Sinn gedacht. Das mutet freilich anders an als wie die Sechzehntel-Tänzerin eines ununterbrochenen staccato. Man mag neben der Schweitzer'schen auch die Schumann'sche Lesart für nicht unberechtigt halten.*)

* * *

Nach Friedrich Wiecks am 6. Oktober 1873 erfolgtem Tode schien Clara Schumann dresdenmüde geworden zu sein. War es an dem, so könnte man die Gründe aus den Sätzen erraten, die die Stiefschwester Marie Wieck in ihrem Buche „Aus dem Kreise Wieck-Schumann", S. 52ff. dieser Angelegenheit widmen zu müssen geglaubt hat. Sie schreibt: „Nach des Vaters Tode gab sie nur noch ein Konzert in Dresden, wobei sie die Gelegenheit benutzte, ihr Erbteil zu holen. Meine Mutter und ich überraschten sie noch außerdem mit einem großen Geldgeschenk, das ihr Vater ihr außer ihrem Erbteil bestimmt hatte. War es nun Zufall oder Absicht, kurz, sie kam dann nie mehr nach Dresden."

---

*) Nicht überflüssig wird sein, auf einen Brief Hans von Bülows an seine Mutter zu verweisen (s. Hans von Bülow, Briefe I, S. 42) in dem er am 30. Mai 1845 schreibt: „Dann spielte ich [in Leipzig bei Moritz Hauptmann. D. V.] eine Fuge von Bach, bei welcher er die Czernysche Auffassung tadelt, welcher sie staccato gespielt haben will, was ich tat, und meinte, es sei dem Charakter dieser Fuge (C-moll) angemessener, sie gebunden zu spielen". Man sieht, daß Robert bezw. Clara Schumann und Moritz Hauptmann einer Meinung waren.

Diese Sätze sind einer der vielen Mißklänge des Buches, die nach Auflösung schreien.

Clara Schumann benutzte zunächst nicht die Gelegenheit eines Konzertes, um sich „ihr Erbteil zu holen". Sie fuhr eigens (s. Litzmann, III, S. 306) „von der Pflicht gerufen" am 30. Oktober (1873) zur Regelung der Erbschaftsangelegenheit nach Dresden. Darüber schreibt sie selbst ausführlich an Brahms (a. a. O.). Kurz nachher wurde sie von einem schweren Armleiden befallen, das ihr die Ausübung ihrer Kunst einundeinhalb Jahr ganz unmöglich machte und später noch jahrelang erheblich erschwerte. Nach des Vaters Tode hat sie im Februar 1876 wieder in Dresden gespielt. Sollte sie wirklich bei dieser Gelegenheit das des Hauptes beraubte Vaterhaus nicht besucht haben, so könnte allerdings die stiefschwesterliche Stimmung, die sich jetzt nach weit über 40 Jahren noch so unverhüllt in dem ganzen Buche verrät, reichlich genügender Grund gewesen sein. Der Verfasser glaubt aber nach seiner genauen Kenntnis der Gemütsveranlagung und Nachsicht Clara Schumanns nicht an das Unterlassen eines Besuchs des Vaterhauses im Februar 1876.

Das eben erwähnte Februarkonzert hatte Gelegenheit gegeben, die Fäden zur Meisterin neu zu knüpfen. Alwin Wiecks Wunsch, daß der Schüler nach Berlin übersiedele, um bei der Schwester die pianistische Ausbildung zu vollenden, ließ sich allerdings zunächst nicht erfüllen. Erst im November 1877 gelang eine teilweise Verwirklichung dieses Planes. Clara Schumann und ihr Stiefbruder Woldemar Bargiel erklärten sich bereit, dem jungen Manne Unterricht zu erteilen, wenn er aller vierzehn Tage nach Berlin kommen könne. Das hierauf bezügliche, von der Handschrift Alwins stammende und vom Vater des Verfassers unterzeichnete Schriftstück lautet:



Clara Schumann
Febr. 1877.

„Ich erkläre hiermit, daß es mit meiner vollen Einstimmung geschieht, wenn Herr Alwin Wieck meinen Sohn Theodor zum Zwecke zu machender Studien von Zeit zu Zeit (vorläufig aller 14 Tage) auf einen Tag nach Berlin gehen läßt, so wie auch darüber verständigt worden zu sein, daß Herr Kaufmann D . . . M . . . hierselbst wohnhaft, dazu für die ersten 2 Fahrten 30 Mk. ausgeworfen, und die Ausgaben wie folgt berechnet sind:

1 Tagesbillet III. Cl. nach Berlin	9 Mk.	40 Pf.
für Zehrung in Berlin	3 „	— „
füreinezu honorierende Unterrichtsstunde in der Compositionslehre	6 „	— „
Summa	18 Mk.	40 Pf.

und der zu ersetzende Mangel von den 5 Thlrn. gedeckt werden, welche Herrn Wieck von Herrn Dr. Kr. dazu übergeben sind.

Dresden
d. 1. November 1877

Von meiner Seite steht kein Hinderniß im Wege, wünsche blos viel Glück dazu.
August Müller.

Die Donnerstag, den 8. November beginnenden, während des Winters regelmäßig fortgesetzten Fahrten waren nicht anstrengungslos. Man fuhr frühmorgens gegen 4 Uhr von Dresden ab, kam noch im Dunkeln in Berlin an, machte die steifen Finger in der Klavier- und Harmonium-Niederlage bei Straube gelenkig, erhielt um 10 Uhr bei Bargiel Unterricht

im Kontrapunkt, später Klavierstunde bei der Meisterin, aß bei ihr zu Mittag und traf abends wieder im heimlichen, warmen Vaterhause ein.

Den wirklichen wie musikalischen Kinderschuhen war der Kunstjünger entwachsen; als einer, an den man hohe Anforderungen zu stellen berechtigt war, trat er jetzt bei Clara Schumann ein. Denkbar höchsten Gewinn aus dem Unterricht bei und dem Umgang mit ihr galt es zu ziehen, künstlerisches Vermögen von seltenem Werte für ein ganzes Leben zu sammeln, Kunstgüter sich zu eigen zu machen, die für so viele andere unerreichbar bleiben mußten.

Der Schwerpunkt von Clara Schumanns Klavierunterricht lag nicht in der Erziehung der Handfertigkeit; mit dem rein Handwerksmäßigen beschäftigte sie sich nicht gern. Beweise sind außer den Erfahrungen des Verfassers unter anderem die Ablehnung von Schülern des Stuttgarter Konservatoriums (s. Litzmann, III, S. 276 f.) und die Beschäftigung der Töchter als Hilfslehrerinnen (a. a. O., S. 370 und 411). Sie hatte eine wundervoll gebaute, man könnte beinahe sagen saftige volle Klavierhand mit elegant gemeiseltem Daumen, vieles handwerksmäßige mußte ihr infolgedessen fast mühelos zugefallen sein. Durch diese fingerfertige und im natürlichen Bau der Hand begründete Begabung klärt sich auch ohne weiteres auf, daß sie in den Kinderjahren nicht ganze Tage am Klavier zu verbringen brauchte, wie es Neid, böser Wille und Unverstand so oft und gern behauptet haben. Friedrich Wiecks Lehrtätigkeit ist von dieser glücklichen Naturanlage sehr wesentlich unterstützt worden.

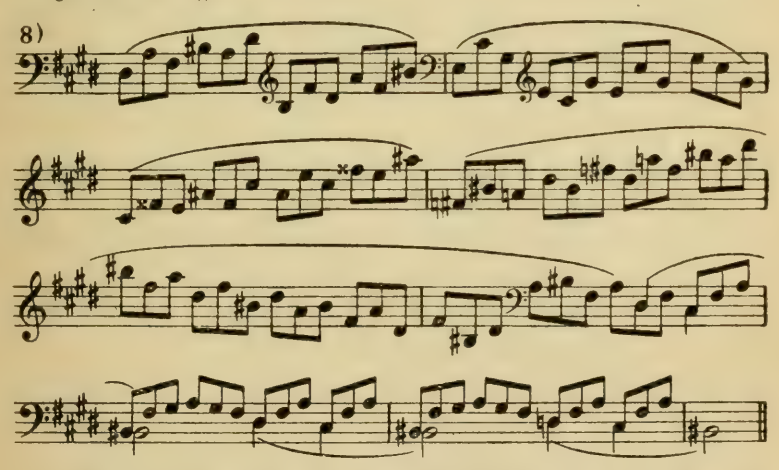
Wirklich dauernden Gewinn konnte nur der Klavierspieler aus Frau Schumanns Unterricht schöpfen, der, helläugig und hellhörig, mit wohlvorbereiteten, gehörig entwickelten Spielgelenken zu ihr kam. Sie forderte unerbittlich peinlichste

Genauigkeit und Sauberkeit, über die sie ja selbst sieghaft verfügte; durch Nichtbeachtung sogenannter Kleinigkeiten war sie leicht zu verstimmen, ja zu erzürnen.

Wie jenes erste Vorspiel in Dresden so war diese erste Stunde in Berlin, am 8. November 1877, ein Erlebnis von weittragender Bedeutung. Damals ließ Clara Schumann dem ahnungslosen Kinde einen ersten Blick in ungekannte Gefilde des wundersamen Schumann'schen Musiklandes tun, jetzt enthüllte sie vor dem ahnungsvollen Jüngling den Schleier, hinter dem sich die Geheimnisse Beethovenscher Tonsprache bargen. Die „Mondschein"-Sonate gab dazu auserwählte Gelegenheit.

Man kennt jenes seltsame, gangartige Gebilde, jenen freien, irrenden Erguß einer klagenden und zagenden Seele im ersten Satze, Takt 32ff.

8)



Es klimmt dieser Zwitter von Gang und Melodie, um ein Bild zu gebrauchen, wie ein Wurm am glatten Stamme oder wie eine Fliege an der Fensterscheibe empor, fällt zurück, der Versuch wird wieder und wieder ergebnislos wiederholt, dann gleitet's ermattet hinunter, und erstirbt bei dem wahr=

haft modernden d, dem dritten Viertel des 39. Taktes (Takt 8 des Notenbeispiels).

Der Erfahrene weiß, wie in neunundneunzig von hundert Fällen diese Takte bei voller Verkennung ihres tiefsinnigen Inhalts im Sinne einer Czerny'schen Fingerübung abgetan werden. Damit trifft man den ganzen ersten Satz an seiner verwundbarsten Stelle tötlich. Unter Clara Schumanns Fingern gewann das flatternde Gebilde Haltung.

Aus den sechs Takten der durch die Fesseln der Taktstriche eingezwängten Achteltriolen entstand eine freie und doch rhythmisch wohlgeordnete Kadenz voll melodischen Lebens. Die von Ungeschulten und Halbgebildeten mißhandelte Taktfreiheit, die sich nur auf der Grundlage unbedingter Taktsicherheit zu bewähren und zu rechtfertigen vermag, feierte unter der Hand der Künstlerin einen Sieg. Dieses nachdenkliche, suchende Zögern beim Beginnen der einzelnen Ganglieder (Takte 1, 2, 3 und 4 des Notenbeispiels), das Sichgehenlassen in traumhafter Verlorenheit beim Aufsteigen, das vorsichtig abgewogene, nie ruckende crescendo sowohl innerhalb der einzelnen Takte wie auch in zusammenfassender Steigerung bis zum Gipfelpunkte, die biegsame Zurückführung in Stärke und Bewegung beim Herabgleiten des Ganges, wie endlich die Gewinnung festen Taktbodens beim Eintreten der melodischen Viertel: vorzeichnen läßt sich das nicht, das läßt sich nur andeuten.

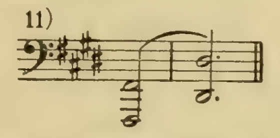
Aus eigener Erfahrung sei hier eingeschaltet, daß der meist gebrauchte Fingersatz dem unbedingt zu fordernden legatissimo durch zu häufigen Daumengebrauch hinderlich ist. Der nachfolgend gegebene Fingersatz mag für unbiegsame Gelenke nicht bequem sein, er ist aber durch sparsamste Daumenanwendung der, der die geschmeidigste Bindung gewährleistet:



Am Ende des Satzes — Takte 8, 7, 6 und 5 vor dem Schlusse — enthüllt sich die ganze, tiefe Bedeutung der anfänglich so rätselhaft scheinenden Kadenz. Der Gang ist zur klagend und verzichtend zu Ende gehenden Melodie geworden. Welchen Wert legte Clara Schumann den 4 Achteln



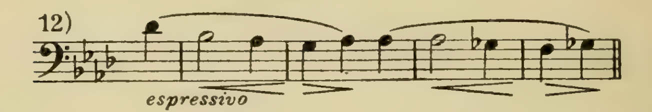
bei! Welche Sprache verlieh sie im 55. und 56. Takte den tröstend aufblickenden Bässen



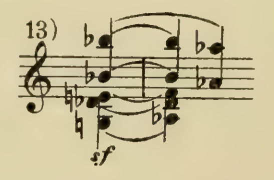
In dieser Stunde wurde der Schüler sehend. Der Boden zum tieferen Verständnis ward gelockert, aufnahmefähig für die Samenkörner gemacht, die die Lehrerin mit vollen Händen ausstreute.

Dem zweiten Satze, den man bei derbem Zufassen leicht zerdrücken kann, widmete die Meisterin ungemeine Sorgfalt. Schon die Beethovensche Vorschrift des unmittelbaren An-

schlusses an den ersten Satz wurde benutzt, um den Schüler in den Stimmungskreis des Allegretto einzuführen und ihn vor dem erwähnten derben Zufassen zu bewahren. Die staccati mußten der Schärfe, die sforzati der Heftigkeit entkleidet werden. Wie einst beim ersten Stücke der Kinderszenen (siehe S. 10) lenkte sie die besondere Aufmerksamkeit auf die Bässe in den ersten vier Takten des zweiten Teils, die mit schönem weichen Anschlag gesungen und durch bewußte, wohlabgewogene Schattierungen bedeutungsvoll hervorgehoben werden mußten:



Wie ganz von selbst erfuhren durch das aufgeweckte scharfe Hinhören auf die so vielen verborgen bleibende Sinnigkeit und Innigkeit des Allegretto die crescendi und sforzati des zweiten Teils eine Abschwächung, sie wurden zu schmerzlich sehnsüchtigen Seufzern, die sich zwar bis zu



steigern, aber wie im ersten Satze in Entsagung enden.

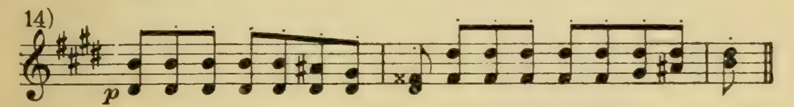
Auch über das Trio breitete Clara Schumann Milde und Weichheit. Die vorgeschriebenen sforzati wurden mehr als nachdrucksvoll betontes Verweilen auf den in Taktrückungen hin und her geworfenen langen Melodietönen gedeutet, so ein Bild voll sehnsuchtsgetränkter Haltlosigkeit malend.

Aus dem unverstandenen Rätsel dieses Allegretto war ein Gedicht von unsagbarem Reize geworden.

Die ersten zwanzig Takte des letzten Satzes trugen zunächst die heftige Zurechtweisung ein: „Aber Herr Müller, die Leidenschaft liegt doch nicht in der Schnelligkeit!“ Man kann sich hiernach vorstellen, wie der ungestüme Spieler den Satz angepackt und welch' ein Tempo er vorgelegt hatte. Auf dem Fuße folgte die Bezugnahme auf einen Bauernspruch (s. Friedrich Wieck) des Vaters, der also lautet:

Das Presto selbst muß Ruhe haben,
Soll man sich an Beherrschung laben.

Dann hieß es weiter: „Pulsieren müssen die Bässe“, ganz scharf abgestoßen, ein Achtel genau wie das andere, in der rechten Hand nicht wischen, jedes Sechzehntel auf die Goldwage legen, kein Pedal!“ Der Schlußsatz *)



trug wieder eine Zurechtweisung ein: „Wie kann man das nur so abhämmern? Das ist doch ein ganz anderes staccato wie das am Anfange in den Bässen! Das kann man doch auch nicht so streng im Takte spielen.“ Auf dem Fuße folgte die wirksamste Erläuterung durch Vorspiel. An die Stelle des beliebten, scharf gehämmerten trat ein gemäßigtes, milderes staccato, aus der Verbindung von Zurückhalten und Beschleunigen des Zeitmaßes entstand ein unruhvolles, angsterfülltes Wogen, die vollgriffigere Wiederholung in der höheren Oktave wurde kräftig aber maßvoll gesteigert. Das war alles so einleuchtend, daß die Nachahmung unschwer gelang. Es bedurfte nun freilich ernster Arbeit und

*) Bei dem Leser wird einige Vertrautheit mit der musikalischen Formenlehre vorausgesetzt.

liebevollster Versenkung seitens des Schülers, um aus der anfänglich nur äußerlichen Nachahmung eine überzeugte und bewußte künstlerische Leistung zu entwickeln.*)

Kurz sei bemerkt, daß für die verminderten Septimenakkordläufe Takte 38, 37, 36 und 35 vor dem Schlusse volle Taktfreiheit gefordert, dieselbe auch für die späteren, Takt 11 vor dem Adagio beginnenden Gänge, hier aber mit Maßhaltung gestattet wurde. Die nach dem langen Triller auf der Fermate a beginnende Kadenz war der Lehrerin „viel zu buchstäblich" ausgeführt. Sie ließ die kleingestochenen Noten in der Schnelligkeit der vorhergehenden Sechzehntel heftig anfangen, nach und nach bei voller Ausprägung der melodischen Linie langsamer und schwächer werden, so daß die langsamen Viertel vor den zwei Adagiotakten im allmählichsten Übergange erreicht wurden. Das war nicht minder einleuchtend als alles Vorhergegangene.

Ganz am Ende glückten dem Spieler die gebrochenen Läufe des Cis-moll-Dreiklangs nicht. Heiter und überlegen lächelnd lehnte sich Clara Schumann in den Stuhl zurück und sprach gelassen: „Ach, ihr großen Klavierspieler alle! Da spielt ihr die schwersten, wagehalsigsten Stücke von Liszt und seid schließlich nicht im stande, einen einfachen gebrochenen Dreiklang sauber zu spielen!"

Das saß, das tat weh, aber es war wahr — und man erlebt es noch heute und tagtäglich, nicht nur bei Schülern.

Es blieb noch etwas Zeit nach der Sonate, sie wurde mit dem Vorspiel der Arpeggio-Etüde (op. 10, Nr. 11) von

---

*) Ob Clara Schumann damals Kenntnis von Nottebohms 1872 erschienenen Beethoveniana (I) gehabt hat, stehe dahin. Man findet jedoch in diesem Buche, Artikel XXV „Punkte und Striche", die verbürgten Beweise, daß das zweierlei staccato in diesem letzten Satze der Mondscheinsonate Beethovensche Vorschrift gewesen ist.

Chopin ausgefüllt. Nach Beendigung sagte die Meisterin leise, wie im Zurückblicken auf lange vergangene schönere Zeiten: Diese Etüde war ursprünglich in Des-dur, ich habe sie in dieser Tonart früher öfter gespielt. Sie müssen das auch lernen, es ist sehr lehrreich. Warum sie Chopin in Es-dur hat drucken lassen, weiß ich nicht."

Es wird nicht viele Lebende geben, denen das bekannt ist.

Sehr viel später konnte der Verfasser beim Forschen in Frau Schumanns Programmsammlung feststellen:

Halle, Dienstag, den 28. Juli 1835, Concert von Clara Wieck, im Saale des Kronprinzen. „Zwei große charakteristische Etüden (Nr. 11, große Arpeggio-Etüde in Des-dur und Nr. 12 in C-moll."*)
(Programmsammlung Nr. 79.)

Glauchau, Dienstag, den 8. Dezember 1835 (dasselbe wie oben). (Programmsammlung Nr. 83.)

Dresden, Donnerstag, den 18. Februar 1836. Nur die Arpeggio-Etüde in Des-dur.
(Programmsammlung Nr. 89.)

Die erste inhaltschwere Stunde hatte ihr Ende gefunden, bis zum Mittagsmahle überließ man den Schüler sich selbst, der die Zeit als angehender Bücherwurm zur Musterung von Frau Schumanns Noten- und Bücherschätzen benutzte. Da standen in langen Reihen wohlgeordnet, hinter Glas, Schloß und Riegel wohlbehütet, viele schwarze, mit grünen Rückenschildern versehene Bände, die Jahreszahlen trugen. Unwillkürlich haftete auf ihnen das Auge in heiliger Scheu, denn hier stand man vor einem unbekannten Stück Musik- und Künstlergeschichte, vor Robert und Clara Schumanns Tage-

*) Der Name des Komponisten fehlt hier im Programm.

büchern und Briefsammlungen. Wenigen Sterblichen war der Inhalt bekannt, seinem ganzen Umfange nach wohl nur Clara allein. Mit zaubermächtiger Gewalt hat es den Verfasser damals und in späteren Jahren immer und immer wieder an den geheimnisvollen Schrank gezogen; die Blicke strebten vergebens, Glas wie Einbände zu durchdringen.

Was schlossen die Bände wohl alles von Freuden und Leiden, von Erlebnissen und Erfahrungen ein? Welchen kostbaren, von frühester Kindheit an sorgsam gesammelten und vor unberufenen Blicken und Lippen ängstlich behüteten Schatz mochten sie bergen? Würde die Stunde schlagen, die die Verließe dieser verschanzten Bücherburg sprengte, die die scheinbar leblosen und doch so lebensvollen, stummen und doch so beredten Gefangenen befreite? Wie manchesmal schwebte auf der Zunge die Frage: „Ach, Frau Schumann, darf ich nicht einmal hineinschauen?" Über die Lippen wagte sie sich nicht, denn ein einziger Blick in das Auge der Verehrten bannte alle Neu- und Wißbegier. Erst mit dem Erscheinen von Litzmanns „Clara Schumann" (1903—1908) ist der Schleier gelüftet worden. Wenn der Tod Augen und Mund aller je Beteiligten geschlossen haben wird, dann mag wohl die Ausbeute noch reicher fließen.

Beim Mittagsmahle brachte der Schüler seine Absicht und des Bruder Alwins Wunsch, die Mondscheinsonate demnächst öffentlich zu spielen, zur Sprache.

„Nein, lieber Müller, die Sonate können Sie noch lange nicht öffentlich vorspielen. Ein Stück, das man öffentlich spielen will, muß man dreißig Prozent besser können, als es eigentlich gehen soll; die dreißig Prozent gehen allemal durch Befangenheit, Aufregung, Lichterglanz und fremde Umgebung verloren."

Hört ihr's, ihr jungen Künstler? „Dreißig Prozent besser, als es eigentlich gehen soll!" Wie ein Donnerwort sollte diese Forderung alle treffen, die mühselig und beladen an die Öffentlichkeit treten, ohne Selbsterkenntnis und Selbstzucht sich einen allerorten fadenscheinigen Mantel der Künstlerschaft umhängen, beifallslüstern ihre Blößen von Unfertigkeit und Unreife mit Auffassungsfetzen notdürftig decken und nicht begriffen haben, noch begreifen wollen, daß Kunst von Können herkommt. Tempelschänder sind's, die durch die hohe Forderung einer unerreichten Meisterin aus dem heiligen Gebäude gejagt werden sollten, denn sie schachern darin mit minderwertiger Ware. Wer, wie Clara Schumann, solche Forderung an andere stellt, der hat sie tausendfältig an sich selbst gerichtet, tausendemale erfüllt.

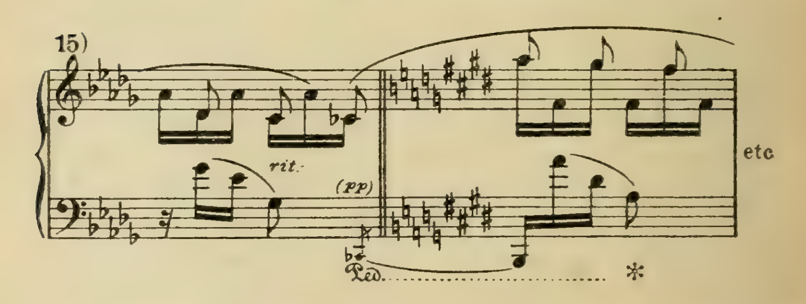
Mit den Phantasiestücken op. 12, deren schon früher geplantes Vorspiel (s. S. 17) seinerzeit unterblieben war, begann die Einübung der langen Reihe Schumannscher Werke unter der Führung seiner Gattin; außerdem wurden Werke von Beethoven, Chopin, Mendelssohn und Schubert in den Kreis der Übungswerke einbezogen. Eine zuständigere Lehrmeisterin für die Schumannschen Klavierwerke als Clara Schumann konnte es nicht geben; nicht minder maßgebend war ihre Unterweisung bei Chopin und Mendelssohn, mit denen beiden sie im lebendigsten Verkehr gestanden, deren Werke sie gewissermaßen mit aus der Taufe gehoben hatte, so daß sie die Trägerin der zuverlässigsten Überlieferung war.

1877 gab es von Schumanns Werken nur erst die heute kaum noch bekannten rechtmäßigen Urausgaben. Man lernte also die Werke ohne das viele, oft verwirrende und schädliche Beiwerk der nach 1886 erschienenen Drucke. Es ist nicht möglich und nicht nötig, hier eine Sammlung aller im Gedächtnis haften gebliebenen Bemerkungen, Anweisungen und

Aufklärungen Clara Schumanns anzulegen; man möge sich mit einer Auslese begnügen, die immerhin mehr als vorübergehende Bedeutung beanspruchen darf.

Wie ein mit dünnem Wolkenhauch überzogener Nachthimmel, der unzählige silberne Sterne durchschimmern läßt, stellt sich dem einbildungsstarken inneren Auge und Ohre das erste der Phantasiestücke „Des Abends“ dar. Man wird nicht müde, sich des süßen Wohlklanges der taktbeginnenden Dissonanzen zu ergötzen. Als der Spieler im Wiederholungsteile beim zweiten Eintritt der E-dur-Vorzeichnung angekommen war, zog die Lehrerin leise die Hand von den Tasten mit den Worten: „Hier können sie einmal ausnahmsweise den Baß früher als die Melodie anschlagen und eine Oktave tiefer nehmen, es macht eine sehr schöne Wirkung, mein Mann erlaubte das.“

Das Notenbeispiel wird die beste Erläuterung sein:



Im achten Takte, zweites Sechzehntel der linken Hand, berichtigte Frau Schumann mit Rotstift das $\overline{b}$ in ein $\overline{g}$, schrieb noch besonders auf den weißen Papierrand den Notennamen g. Der Fehler ist sowohl in der Gesamtausgabe wie in der Volksausgabe von Breitkopf & Härtel stehen geblieben und von allen anderen Herausgebern natürlich nachgedruckt worden. Der urkundliche Beweis: Das Notenheft mit Clara Schumanns

eigenhändiger Eintragung, blieb wohl erhalten in den Händen des Verfassers, der danach wohl einer der wenigen lebenden Wissenden dieses Fehlers ist. Er empfiehlt allen, die es angeht, die nachträgliche Richtigstellung, die übrigens dem Musiker wie dem Klavierspieler so einleuchtend ist.

Zum zweiten Male kam der Rotstift zur Anwendung im Mittelsatze des „Aufschwung". In den Takten 32 und 33 nach dem Doppelstrich mit der B-dur-Vorzeichnung waren in der Urausgabe und sind in allen späteren Nachdrucken die Achtel vom fünften an mit Stakkato-Punkten versehen. Clara Schumann zog einen Bogen über die Punkte mit der Bemerkung: „Das soll gar nicht so abgestoßen sein, mehr leicht getragen." In den von ihr besorgten Breitkopf'schen Ausgaben hat sie den Bogen nachgeholt, man nahm in den von anderen Herausgebern veranstalteten Ausgaben davon keine Kenntnis. Strengstens hielt sie darauf, daß die Pralltriller im 20., 24. und 28. Takte dieses Mittelsatzes haarscharf mit der Baßnote zusammen angeschlagen wurden; die nachfolgenden absteigenden Gänge hatten nach ihrer Anweisung schattenhaft herunter zu gleiten.

Den punktierten Rhythmus in der Melodie des „Warum?" durfte man ja nicht verschärfen, dem Sechzehntel nicht das Geringste seines Wertes nehmen; so gewann die Frage nachdenklichsten Ausdruck. Damit steht eine maßvolle Ausführung der Crescendo-Zeichen, f und sf im zweiten Teile in engster Verbindung, der Stärkegrad kann und muß ja tausendfach verschieden je nach der Eigenart des Werkes sein. Die Ausführung des arpeggio der linken Hand im 13. Takte hat Frau Schumann in der Breitkopf'schen Volksausgabe in einer Randbemerkung genau vorgeschrieben, sie hat mit großer Ruhe, man kann sagen verweilend, zu geschehen. Die beiden rit. sind in den bescheidensten Grenzen zu halten.

Im zweiten Heft schied Clara Schumann ohne Angabe von Gründen „Fabel“ und „Ende vom Lied“ aus. Weckte vielleicht das letztere zu zarte Erinnerungen, die sie von anderen nicht antasten lassen wollte? Durch Litzmann (Bd. I, S. 194) weiß man, daß Schumann im März 1838 über dieses Stück mit dem seltsamen Ausgang an die Braut schrieb: „... aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander.“

Über „Traumeswirren“ pflegte Friedrich Wieck einen selbstgefälligen, oft wiederholten Witz zu machen, der zu den auf S. 6 erwähnten schiefen Urteilen beruhte. „Hm“, knurrte er, „wer soll denn bei dem Gewirre schlafen? Wenn der Mittelsatz kommt, ist man ja längst aufgewacht.“ Beim Vorspiel erteilte Clara Schumann einen heftigen Verweis nach den ersten Takten. Schumanns Bindebogen erstrecken sich nur über die ersten drei von je vier Sechzehnteln, das vierte ist nicht mit dem vorhergehenden dritten zu verbinden, sondern gesondert von ihm leicht abzuwerfen. Um so geringfügig scheinende Vorschriften scheerte sich der Vorspieler von damals noch herzlich wenig, seine Sechzehntel flogen ganz unbekümmert in Bausch und Bogen dahin. Die Folge davon war die Forderung von Clara Schumann und also die Nötigung, das Stück von Grund aus neu zu üben.

Später kam der Carneval, op. 9, an die Reihe. Auf dem Umschlage des Übungsheftes steht: „Berlin, Weihnachten 1874. An Theodor Müller zu fleißigem Studium. Clara Schumann.“ Seit mehreren Jahren harrte das Werk des Vorspiels. Von den vielen Bemerkungen, die die Lehrerin zu den einzelnen Stücken machte, blieb eine wundersame tief im Gedächtnis eingegraben. „Aveu“ (Geständnis) war gespielt worden und Frau Schumann ließ sich vernehmen: „Bei diesem Stück sehe

ich immer ein Mädchen vom Lande vor mir mit einem großen, weißen Strohhut." Die verlegene, hastige Scheu, mit der sie dann beim Vorspielen das Stück ausstattete und das ein wenig überstürzte Flüstern im zweiten Teil gaben nun freilich dem „Geständnis" ein anderes Gesicht, als wie es dem Schüler vorgeschwebt hatte. Das ist also kein zögerndes, stockendes, backfischiges Geständnis im Dämmerlicht einer Salonecke oder in verschwiegener Laube, es ist Leidenschaft im Sonnenglanze, das Purpurrot der schämigen Mädchenwangen verdeckt und beschattet durch den großen weißen Strohhut. Seltsames Bild, überraschende Deutung!

Der Schüler hatte sich angeschickt, damals ununterrichtet wie viele andere auch, die „Sphinxes" zu spielen. Diese Absicht trug einen Heiterkeitserfolg ein, denn die Meisterin lachte laut und sagte: „Das spielt man natürlich nicht, ebenso wenig wie die „innere Stimme" in der Humoreske." Später konnte man dann in Schumanns Brief an den Verleger Kistner vom 3. Juli 1836 lesen: „Wünschen Sie dennoch zwei [Hefte] zu machen, so würde ich von den Sphinxen in jedes eine setzen. Die Sphinx ist nämlich die Chiffre und die musikalischen Buchstaben S. C. H. A. in meinem Namen, mit denen fast alle Sätze anfangen." Anton Rubinstein erlaubte sich seinerzeit die Merkwürdigkeit, die drei, „Sphinxes" genannten Umstellungen der vier Buchstaben im Konzertsaale mit verdoppelten Oktavbässen ff erdröhnen zu lassen.

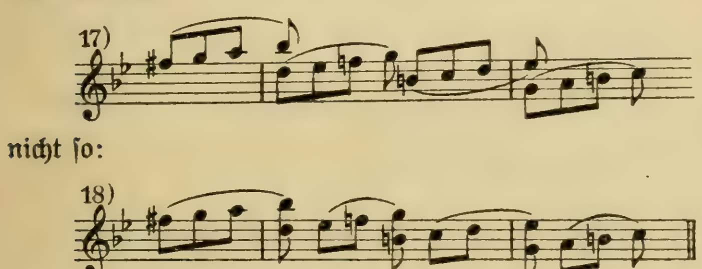
Der rauschende Carneval, das Werk des stürmisch gegen die Philister angehenden jugendmutigen Davidsbündlers, wurde abgelöst durch die heimlichen „Waldszenen", die Spätfrucht der Schumannschen Klaviermuse. Sie haben nicht die Verbreitung und Anerkennung wie die Klavierwerke der Jugend gefunden. Spieler, die sich liebevoll in die dichterischen Stücke „Eintritt",

„Einsame Blumen", „Freundliche Landschaft", „Herberge", „Vogel als Prophet", „Abschied" zu versenken wissen, finden dankbare Aufgaben, „Jäger auf der Lauer" und „Jagdlied" stellen höhere Anforderungen an die Spielfertigkeit, „Verrufene Stelle" schied Clara Schumann selbst aus. Im ersten Stück „Eintritt" holte sie alle die wie aus weiter Ferne hertönenden und lockenden Hornrufe:



auch die Andeutungen an solche (Takte 1—5 des zweiten Teiles) heraus und tauchte gleichsam das Ganze in Waldesschatten. Von „Jäger auf der Lauer" wurde glänzendste Ausführung verlangt; unter der harmlos aussehenden Oberfläche lauern dann tückische Klippen. Die beiden D-dur-Quartsext-akkorde kurz vor dem Schlusse im (nicht vorgeschriebenen) pp mit geringfügiger Luftpause vor dem haarscharf zusammen zu erfolgenden Anschlage zu bringen, wurde als Ausdrucksbereicherung erklärt. Die „Einsamen Blumen" kann man leicht tot treten; ganz sicher geschieht das, wenn die Achtel der Melodie schülerhaft streng im Takte abgespielt werden. Auf den ersten beiden Achteln durfte man ein wenig verweilen, dann konnten das dritte und vierte leicht in den nächsten Takt fließen; ein wie zufälliges arpeggio beim jeweiligen Eintritt der Zweistimmigkeit (Beginn des 2. 4. usw. Taktes) wurde vorgeschlagen, ebenso eine geringe Beschleunigung im 5. und 6. Takte in Verbindung mit Zögern im 7. und den folgenden Takten, „gleichsam, als ob die einsamen Blumen von zartem Windhauch leise hin- und hergeweht werden."

Über „Freundliche Landschaft", „Herberge", „Jagdlied" und „Abschied" äußerte die Meisterin wenig, jedenfalls nichts irgend wichtiges oder neues. Daß die Bindebogen in „Freundliche Landschaft", so wie sie in den ersten $2^1/_2$ Takten vorgeschrieben sind, bei den Wiederholungen der ähnlichen Stellen im zweiten Teile genau nach der gleichen Vorschrift ausgeführt werden sollen, verdient besondere Erwähnung, weil die nötige Berichtigung leider auch in den Breitkopf'schen Ausgaben unterblieben ist. Es heißt also bei der zweiten Stelle genau so wie am Anfange:



nicht so:

Ebenso beim dritten Male.

„Vogel als Prophet" erinnert in seiner einbildungsreichen, vielsagenden Überschrift und mit seinem musikalischen Inhalt an Schumanns beste Schaffenszeit, nur daß der Mittelsatz leise an Mendelssohn mahnt. Für den tiefer Hinhörenden scheint unsere Tonordnung in diesem Stücke öfter unzulänglich, die als freie Vorhalte eintretenden gehaltenen chromatischen Halbtöne könnten für ein feineres Ohr hier manchmal ein weniges kleiner, dort manchmal schärfer sein, als wie sie die temperierte Stimmung fertig darbietet. (Viel später begegnet man bei Richard Strauß allerdings unter gänzlich veränderten Bedingungen ähnlichen Schwankungen). Ein verborgener Wohllaut liegt in diesen Dissonanzen der Vogeltonsprache. Der flötende, versteckte Vogel kümmert sich auch nicht um von

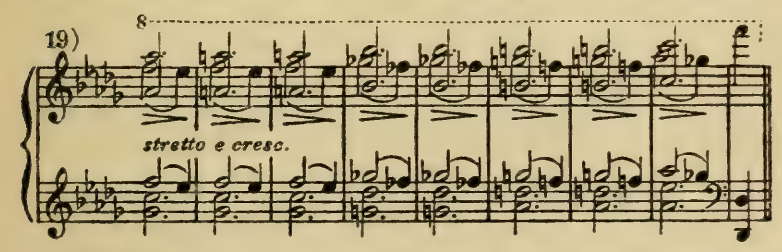
Menschen ersonnenen Viervierteltakt; deswegen gestattete und billigte Clara Schumann allerlei Taktfreiheit. Den punktierten Achteln konnte man ein weniges an Wert zusetzen, das man dann den Zweiunddreißigsteln wieder abzuziehen hatte. Unerläßliche Vorbedingung war die genaueste Innehaltung der Pedalvorschriften, die sich ja oft über die Pausen hinweg erstrecken. Das von empfindsamen Klavierseelen zärtlich geliebte zweite Pedal war bis auf die beiden Takte im Mittelsatze, in denen es Schumann vorschreibt, durchaus verpönt. (Friedrich Wieck geiselte die Geschmacklosigkeit übertriebenen Gebrauchs des zweiten Pedals mit der spöttischen Gegenüberstellung „Verschiebungsgefühl — Gefühlsverschiebung". In seinem fast vergessenen, freilich auch überholten aber trotzdem heute noch recht lesenswerten Buche „Klavier und Gesang" widmete er diesem Gegenstande den zornigen 7. Abschnitt). Die Älteren unter den heutigen Klavierspielern werden sich erinnern, daß Anton Rubinstein vermöge seines allerfeinster Schattierungen fähigen Anschlags das Stück unnachahmlich schön spielte.

Zum Berliner Arbeitsstoff gehörten noch das B-moll-Scherzo und die As-dur-Ballade von Chopin. Beide schwierige Stücke teilen das gleiche traurige Schicksal, vor nicht hinreichend geschulten Fingern und Händen und vor unzulänglicher musikalischer Vorbildung nicht sicher zu sein. Man erlebt dann bei dem schwierigen B-moll-Gipfelpunkt im Scherzo und bei der vollgriffigen Cis-moll-Stelle in der Ballade den peinlichsten Zusammenbruch.

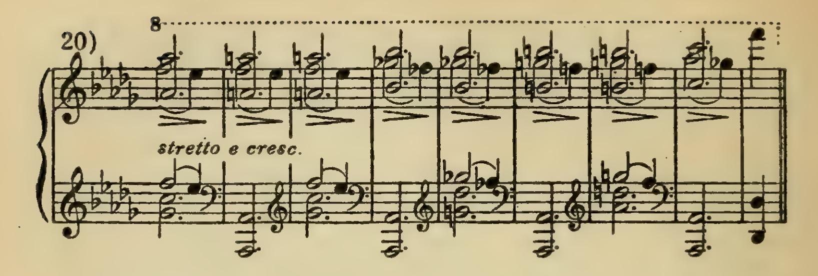
War Clara Schumann in Angelegenheiten der Taktfreiheit im allgemeinen schwer zugänglich, gestattete sie diese bei klassischen und Schumannschen Werken nur in wohlbegründeten Ausnahmefällen, bei Mendelssohn kaum, so machte sie bei Chopin eine Ausnahme. Zweifellos hatte das seinen Grund in der persönlichen Überlieferung; sie hatte das meiste ja von Chopin selbst gehört und mit ihm gespielt, war also wohl unterrichtet.

Ganz frei ließ sie den B-moll-Hauptsatz des Scherzo nehmen, mit der Bemerkung: „Das kann man doch nicht im Takte spielen“ setzte sie den Schüler im Sattel zurecht. Spielte sie dann selbst vor, so sausten in beinahe völliger Loslösung vom Takte die Akkordschläge wuchtig von der Höhe in die Tiefe, griffen die Hände wieder in die entlegensten Räume des Tastenwerkes hoch oben ein. Es schien ein Spiel mit zentnerschweren Bällen, die im Raume hin und her geworfen wurden. So viel sie nun auch Taktfreiheit im B-moll-Hauptsatze und im A-dur-Mittelteile erlaubte, so viel eiserne Taktfestigkeit forderte sie bei dem Gipfelpunkte des Scherzo, der mit dem zehnten Takte nach der zweiten B-moll-Vorzeichnung beginnt. Die dort nötige Treffsicherheit durfte unter gar keinen Umständen durch irgend ein Zugeständnis, das in Luftpausen vor den Sprüngen oder anderen Bequemlichkeitsausflüchten gefunden werden kann, erkauft werden. Wer diese Sprünge (Takte 9—10, 11—12 usw. nach dem sempre con fuoco) nicht mit blitzschneller Handwendung ohne das geringste Absetzen zu treffen vermag, der ist dem Scherzo nicht gewachsen und läßt buchstäblich am besten Hände und Finger davon.

Am Schluß des Stückes empfahl Clara Schumann eine bedeutsame Änderung. Es heißt dort nach Chopins Vorschrift:



Nach vorschriftsmäßigem Spiele dieser Stelle sagte die Lehrerin „Das schreit mir zu sehr, ich habe das immer so gespielt, machen sie es auch so“:



Es verlohnt sich, diese Änderung, die gewiß die Billigung Robert Schumanns, vielleicht auch die des Tonsetzers gefunden hat, klavierspielenden Kreisen mitzuteilen. —

In der As-dur-Ballade widmete Clara Schumann absonderlich viel Zeit und absonderliche Mühe der Behandlung des Pedales. Dabei muß bemerkt werden, daß zur Übungsvorlage die heute beinahe völlig verschwundene, kaum noch gekannte erste Breitkopf'sche Urausgabe diente. (Der in mancher Hinsicht nicht unbedingt zu preisende Segen der vielen späteren Ausgaben, deren jede die besonderen Eigentümlichkeiten ihres Herausgebers mit allen Vorteilen und Nachteilen trägt, ergoß sich erst später über Chopins und Schumanns Werke).

Die Vorschriften Chopins über den Pedalgebrauch, insbesondere in dem anmutigen F-dur-Seitensatze, entsprachen dem empfindlichen Klangsinn der Meisterin nicht. An die Stelle der folgenden Pedalanweisung des Tonsetzers



setzte sie diese:



Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die Pedalbehandlung Claras den Vollklang der Akkorde und die Bindung der Melodieachtel hervorragend begünstigt, die Pausen wirklich klangleer läßt und den schwebenden Grundzug dieser Stelle zu klarerer Darstellung verhilft als die Chopins. Auch hier ist darauf zu verweisen, daß Clara als Zeitgenossin und Freundin des Tonsetzers der Billigung ihrer Pedal-Lesart durch Chopin sicher gewesen sein muß.

Im sechzehntelbelebten Mittelteile spielte der Schüler diese Takte der linken Hand



so nichtssagend bedeutungslos, daß die Lehrerin sehr mißmutig bemerkte: „Wie kann man das so unmusikalisch spielen!" Und bei solchem Peitschenhieb durfte das junge Klavierpferd noch nicht einmal bocken! Es half nichts; schönste, innigste Bindung, soweit sie an dieser Stelle möglich ist, ein vorsichtig abgewogenes, nicht aufdringliches crescendo im ersten Takte, dementsprechende Betonung auf dem Gipfelpunkte, decrescendo beim Heruntergleiten im 2. Takte und dazu das für die Tonleiter der rechten Hand vorgeschriebene diminuendo — bis diese Forderungen der Lehrenden nicht restlos erfüllt waren, ließ sie den Lernenden nicht los.

Die Reisen nach Berlin fanden ein schmerzlich empfundenes, weil frühzeitiges Ende. Am 13. Februar 1877 schon wurde die letzte angetreten und es kam der Verkehr mit Clara Schumann ins Stocken. Eine Zeit innerlicher Wirrnisse für den jungen Mann brach an, er war nachdenklich geworden. Die Schwester Clara hatte den Bruder Alwin in den Schatten gestellt. Sein Unterricht, eine so vorzügliche Grundlage er auch gegeben hatte, konnte nicht mehr befriedigen, man war ihm entwachsen. Das Beispiel mehrerer in Dresden ansässiger Lisztschüler, die mit Oktaven- und Doppelgriffläufen wie sonstiger außerordentlicher Handfertigkeit prunkten, nötigte Staunen und Neid ab und veranlaßte einen heimlich vorbereiteten Versuch, nach Weimar zu Liszt zu gehen. Er wurde im letzten Augenblicke durch den eifersüchtig und mißtrauisch gewordenen Lehrer vereitelt und natürlich als Verrat an der Kunst in Bausch und Bogen verurteilt und gebrandmarkt. Auch die vom Vater ausgeplauderte Beschäftigung mit Lisztschen Klavierwerken und anderer sündhafter Musik galt als Verrat. Um diese Zeit einsetzende Kompositionsversuche entsprachen in keiner Weise den Plänen Alwin Wiecks, der seinen Schüler einzig als Klavierspieler nach Friedrich Wiecks Grundsätzen erzogen wissen wollte; sie wurden verächtlich gemacht und nach Möglichkeit vom Vater unterbunden. Man verstand sogar, sich hierzu der Mithilfe Claras zu versichern.

Mitten in diese Wirrnisse fiel die Gründung des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. in den ersten Monaten des Jahres 1878 und die Berufung Clara Schumanns als Lehrerin dorthin. Wie man bei Litzmann (III, S. 369 ff.) nachlesen kann, ist ihr der Entschluß, dem Rufe zu folgen, nicht leicht geworden. Das Haupthindernis war die Kunstrichtung und Persönlichkeit des zum Leiter gewählten Joachim Raff. Er hatte damals allerdings längst aufgehört, das zu sein, was

man einen Weimarianer nennen konnte, aber sein musikalisches Glaubensbekenntnis und seine lebendigen, persönlichen Beziehungen zu Franz Liszt und Hans von Bülow machten ihn dem Schumann-Brahms'schen Kreise hinreichend unbequem. Die Beurteilung von Raffs Kunstschaffen war trotz seiner bekannten Schreibefreudigkeit nicht ganz gerecht, noch weniger die seiner Persönlichkeit. Letzteres besonders, wenn bedacht wird, wie viele Eckigkeiten der große Freund Joh. Brahms Clara Schumann bieten durfte. Einigermaßen schmackhaft mag ihr die Berufung durch die Aussicht gemacht worden sein, den künstlerisch engverbundenen Julius Stockhausen zur Seite zu haben und in dem Geiger Hugo Heermann und dem Cellisten Bernhard Coßmann ebenso vollwertige, wie unanrüchige Genossen zu finden. Die Verwaltung der Hoch'schen Musikschule bewies Clara Schumann das weiteste Entgegenkommen, der mit ihr abgeschlossene Vertrag wäre auch für heutige Verhältnisse noch recht günstig. Täglich $1^1/_2$ Stde. Unterricht, volle vier Monate Freizeit, unbehinderte Reisefreiheit zu Konzertzwecken während der übrigen acht Monate, die Annehmlichkeit des Unterrichtgebens im eigenen Hause und dabei ein Jahresgehalt von 6000 Mk., das war recht annehmbar.

Im September 1878 siedelte sie nach Frankfurt, Myliusstraße 32, über, Anfang Oktober begann ihre Lehrtätigkeit.

Für unseren jungen Musiker gab es jetzt nur noch ein heiß begehrtes Ziel: der Meisterin alsbald zu folgen. Ein Schülerplatz bei ihr war für Ostern 1879 zu erreichen, wohlwollende Freunde stifteten einiges Geld, mit 100 Talern in der Tasche wurde im März Abschied von Eltern, Lehrer und Heimat genommen und mit den bekannten vollen Segeln die Fahrt in ein neues Land angetreten. Da es nicht gelungen war, eine Freistelle zu erlangen, mußte die Hälfte des Schatzes als erstes Schulgeld geopfert werden, die verbleibenden 50 Tlr.

mußten für den Anfang in der Voraussetzung genügen, daß der himmlische Vater schon weiter helfen werde.

In späteren reiferen Jahren hat manchmal der Gedanke Raum gewonnen, ob es sachlich richtig gewesen ist, einen jungen Mann, dem eine kräftige männliche Stütze vonnöten war, der Führung einer Frau anzuvertrauen, ob die Einspannung in den Schumann'schen Kreis und die damit verbundene Fernhaltung von anderen Größen das Richtige getroffen hat — aber das Nachdenken hat sich als müßig erwiesen. So oder so bleiben keinem innerliche Kämpfe erspart.

Intermezzo III.

Das Dr. Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. 1878/79.

(Raff, Stockhausen, Liszt, Hans von Bülow.)

In den großen deutschen Handelsstätten ist die musikalische Kunst seit langer Zeit kräftig und eifrig gefördert und unterstützt worden. Es genügt, auf Leipzig, Hamburg, Bremen Köln, Frankfurt a. M. hinzuweisen. Das Beispiel der beiden Musikbildungsanstalten in Leipzig (gegr. 1843) und Köln (gegründet 1850) gab einem Frankfurter, dem Dr. Joseph Paul Hoch, Veranlassung, bereits 1857 sein gesamtes Vermögen zur Gründung einer ebensolchen Musikschule in seiner Vaterstadt letztwillig zu bestimmen. Nach seinem am 19. September 1874 erfolgten Tode begannen die Vorbereitungen, diese Musikschule ins Leben zu rufen. Nach mancherlei Anknüpfungen berief man den im nahen Wiesbaden ansässigen Joachim Raff zur Leitung, ein gesunder Gedanke, weil der Erwählte Gewähr bot, die Schule unter Berücksichtigung aller Richtungen zu führen. Der von ihm ausgewählte Lehrkörper zeigte durch

Vereinigung von Künstlern aus allen Lagern eine überaus glückliche, vielverheißende Zusammensetzung. Auf dem rechten Flügel Clara Schumann und Julius Stockhausen, in der Mitte Hugo Heermann (Violine) und Bernhard Coßmann (Cello), das war schon für die vier Hauptfächer Klavier, Gesang, Violine und Cello ein auserlesenes Quartett. Mehr auf der Linken standen Max Fleisch, Anton Urspruch, Carl Fälten, ganz links Josef Rubinstein. Der Geiger Gleichauf und der Cellist Valentin Müller, beides tüchtigste Frankfurter Lehrkräfte, sollen als wackere Helfer nicht vergessen werden. Über dem Ganzen thronte mit seiner durch ein schweres arbeits- und entbehrungsreiches Leben gewonnenen Abklärung Joachim Raff. Es lohnt sich, bei dem seltenen Manne ein wenig zu verweilen.

Er besaß eine tiefgründige Verstandsbildung, ein außerordentliches Wissen auf den entlegensten Gebieten. Es ereignete sich des öfteren in einer zweistündigen Kontrapunktstunde, daß er sich auf dem Wege über die Kirchentonarten zu den Griechen, Römern, Persern bis in die ägyptische Geschichte hinein verlor. Seine schöpferische Tätigkeit wurde von dem hochentwickelten musikalischen Verstande gehemmt, den immer wach und tatbereit zu halten er noch in Frankfurt andauernd bemüht war. Kaum verging eine Woche, in der er nicht für sich allein eine kontrapunktische Übungsaufgabe löste, an wichtigen bestimmten Tagen des Jahres hatte er sich das sogar zur Pflicht gemacht. Die Vorschriften, die er uns Schülern zur Herstellung verwickeltster mehr- und vielstimmiger Beispiele gab, waren oft reichlich trocken und mehr lehrhaft als befruchtend. Derlei Arbeit lohnt sich jedoch, insofern sie den musikalischen Verstand außerordentlich schärft. Da Raff viel für das tägliche Brot hatte schreiben müssen, war ihm eine schädliche Sorglosigkeit, ein gewisser Mangel an Selbstbeurteilung

zu eigen geworden, deswegen litten seine melodischen Einfälle an Alltäglichkeit und Plattheit, ihre Begleitung durch bequeme Terzen empfand er nicht störend. Eigentlich komponierte er immer, das heißt schrieb immer Noten; auch die rein handwerksmäßige Tätigkeit des Abschreibens der Orchester- und Chorstimmen zu seinen Werken übte er selbst aus. Verfasser erinnert sich mit voller Deutlichkeit eines Sonntagsvormittags, an dem Raff komponierend am Schreibtische saß, während kaum 2 Meter von ihm entfernt in demselben Zimmer die 6. Übung aus Czerny's Schule der Geläufigkeit von . . geübt wurde. Raff besaß ein peinlich genau (mathematisch) geschultes, aber kein unbedingtes (absolutes) Gehör. Er konnte deshalb beim Anhören eines unbekannten Tonstückes die Akkordfolgen nach Umkehrungen fortlaufend genauestens angeben, aber nicht zuverlässig die Tonart. Ganz sonderbarer Weise machte ihm, dem Schreiber so vieler Partituren, das Lesen und Spielen des C-Schlüssels Schwierigkeiten, wie man es oft in den Stunden erlebte. Sein größter Vorzug als Leiter und Lehrer bestand in der Freizügigkeit, die er der Betätigung in allen Richtungen gestattete. Er mochte weder Lisztianer noch Wagnerianer oder Schumannianer, auch keine sonstigen „-ianer" erzogen wissen. „Sie sollen hier alles treiben und kennen lernen dürfen, entscheiden werden sie sich schon später selbst," sagte er einst dem Verfasser. Lebhaft wehrte er ab, zu den sogen. Zukunftsmusikern gezählt zu werden, nannte sich selbst einen Formenmenschen. Beißend spottwitzig konnte er sein und mit Behagen erinnert sich der Verfasser einer Unterrichtsstunde, in der ein Mitschüler ein Stück für Klavier und ein Streichinstrument vorlegte. Daß der junge Tonsetzer sich über die Auswahl des Soloinstruments nicht klar war und erst von Violine sprach, dann auf scharfes Drängen sich für Cello entschied, belustigte Raff. Mit seinen sechs Augen — er setzte

zum Lesen auf die Brille noch ein zweites Augenglas — las er langsam das Stück und fragte den bange harrenden Jünger dann: „Wie soll das denn eigentlich heißen?" Die Antwort „ich dachte Lied ohne Worte" entlockte dem gut aufgelegten Lehrer die Bemerkung: „Ach, lieber B., sagen Sie lieber „Leid ohne Worte'!" Von der Derbheit, die Clara Schumann bei ihrem ersten Zusammensein mit Raff empfunden hatte (Litzmann III, S. 369), von dem „nichteinnehmenden Wesen" haben wir Schüler niemals etwas zu kosten bekommen. Wer faul war, denn ließ er weit links liegen. Sehr bedauerlicherweise stellten sich zwischen Raff und dem dritten Stern erster Größe, Julius Stockhausen, sehr bald Gegensätze heraus, die so viel an Schärfe gewannen, daß der Meistersänger austrat. Es ist hier nicht der Ort, die Gründe dafür klarzulegen, wenngleich sie dem Verfasser durch seinen engeren Verkehr mit beiden Künstlern genauestens bekannt geworden sind. Es genügt, zu sagen, daß Raff nicht der schuldige Teil gewesen ist.

Für die Hoch'sche Musikschule war Stockhausen eine Anziehungskraft und künstlerische Stütze zugleich. Welche Gesangs- und Vortragskunst beherrschte und lehrte er! Wer ihn nur Lieder singen gehört hatte, konnte seine Künstlerschaft nicht ausreichend beurteilen. Sein Vortrag der Figaro-Arie „non piu andrai" oder der Arie „c' est la princesse de Navarre" aus Boildieu's Jean de Paris zeigte seine Kunst von einer Seite, die nicht allgemein in Deutschland bekannt war. Der Verfasser hat den unschätzbaren Vorzug genossen, viele Abende mit Stockhausen mutterseelenallein zu musizieren, ihn auch in seinen letzten Sängerjahren öffentlich zu begleiten, er verdankt dem unvergleichlichen Sänger Unterweisungen in der Vortragskunst, wie sie wenigen beschieden gewesen sind. Manchesmal geschah es, daß nach Dutzenden von Schumann-, Schubert- und Brahmsliedern Stockhausen nach den Klavier-

auszügen Richard Wagners, besonders nach den Meistersingern und der Walküre griff, ausnahmslos legte er sie bald seufzend zurück und erholte sich dann mit Vorliebe an Beethovens „Liederkreis an die entfernte Geliebte". Mit viel Hingebung pflegte Stockhausen bei seinen Schülern den mehrstimmigen unbegleiteten Zusammengesang. Es war mustergültig, von Stockhausen'schen Sologesangszöglingen das fünfstimmige Madrigal „Ich scheid von dir mit Leide" von Hans Leo Hasler zu hören.

Mitten in das sorgsam abgewogene Übungsleben, in die von Clara Schumann und Stockhausen geleitete Pflege der nach ihrer Ansicht allein selig machenden klassischen Musik, leuchtete wie ein Komet im Juni 1879 Franz Liszt hinein. In Wiesbaden fand vom 5. bis 8. Juni die Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins statt, der Liszt wie immer beiwohnte (über diese selbst später). Raff benutzte diese Gelegenheit, seinen alten Freund und Gönner nach Frankfurt einzuladen und ihn wie einen Großen zu ehren. In der Schule wurde am Montag, den 9., eine festliche Vormittagsmusik für den Meister veranstaltet.

Da in der zur Feier des 25jährigen Bestehens der Dr. Hoch'schen Musikschule veröffentlichten Festschrift nicht nur unrichtiger Weise die bereits am 21. April stattgehabte Aufführung des Liszt'schen Christus als Veranlassungsgrund zu dieser Feier genannt, sondern auch unbegreiflicherweise die Vortragsordnung derselben nicht mitgeteilt worden ist, erfolgt hier unten der Abdruck. Es soll nicht unterbleiben, nachdrücklichst zu betonen, daß solche Unterlassung des Herausgebers der Festschrift als einseitigste Stellungnahme zu verurteilen ist. Was in späterer Zeit Rubinstein, Brahms und Joachim recht war, mußte zu Raffs Zeit Liszt billig sein.

Dr. Hoch's Conservatorium.

Matinée
zu Ehren Franz Liszt's
Montag, den 9. Juni 1879, 12 Uhr.

---

1. Tasso; Lamento e Trionfo, Symphonische Dichtung für das Orchester, für 2 Klaviere gesetzt.
   Herren Dowell aus New-York und Th. Müller aus Dresden (Zöglinge der Anstalt).
2. „Ein Fichtenbaum steht einsam" } Lieder für 1 Singstimme.
   „Angiolin Dal Biondo Crin"
   Herr Horaz Fenn (Lehrer der Anstalt). Die Pianofortebegleitung durch Herrn Karl Heymann (Lehrer der Anstalt) ausgeführt.
3. Concerto Eroico für 2 Pianoforte.
   Herr Karl Fälten und Anton Urspruch (Lehrer der Anstalt).
4. Duo für Pianoforte und Violine über eine Romanze von Lafont.
   Hrn. Hugo Heermann und Karl Heymann (Lehrer der Anstalt).
5. „Es muß was wunderbares sein" } Lieder für 1 Singstimme.
   „Wieder möcht ich Dir begegnen"
   Fräulein Luise Knispel aus Darmstadt (Zögling der Anstalt). Die Pianofortebegleitung durch Herrn Th. Müller aus Dresden (Zögling der Anstalt) ausgeführt.
6. Venezia e Napoli. Fantasie für Pianoforte.
   Herr Karl Heymann (Lehrer der Anstalt).

Sämtliche Werke sind Compositionen von Franz Liszt.

Am Abend versammelte Raff in seinem Hause, Liebigstraße, eine auserlesene Gesellschaft: Die Solisten und mancherlei Künstlergäste des Wiesbadener Musikfestes, die Mitwirkenden der Vormittagsmusik, den Lehrkörper der Schule und viele andere. Mit den Klavierspielern des Vormittags, also auch mit den beiden Zöglingen Th. Müller und Dowell (s. H. Max Dowell, der verstorbene amerikanische Tonsetzer, damals Schüler von Heymann), spielte Liszt je ein vierhändiges Stück (mit dem Verfasser Nr. 3 der Märsche op. 40 von Schubert) und beschenkte uns mit seinem Bild mit eigenhändiger Unterschrift. Endlich beglückte er auf Raffs Bitte die Gesellschaft mit einem Klaviervortrag, einem freien Sichergehen. Das Spiel machte ungefähr den Eindruck wie die schönen Trümmer eines einst herrlichen Gebäudes.

Aber vor diesem 9. Juni hatte die Frankfurter Zeit uns einmal schon mit der Liszt'schen Muse bekannt gemacht und es ist wohl wert, dabei zu verweilen. Der Leiter des Rühl'schen Gesangvereins, Julius Kniese, hatte Liszt's Oratorium Christus eingeübt und den Meister zu der am 21. April stattfindenden Aufführung eingeladen. Für seine Schüler hatte Raff Eintrittskarten für die Proben erwirkt. In der Hauptprobe saßen wir im großen Saale des Museums in der zweiten Reihe. Unmittelbar vor uns nahm Liszt Platz, so daß wir unsere Aufmerksamkeit seiner anziehenden Persönlichkeit mehr widmeten wie seinem Werke. Die lange hagere Gestalt im langen schwarzen Priesterrocke, das mit den bekannten Warzen besetzte prachtvolle Gesicht, die weißen Stränenhaare, die unendlich langen Hände und Finger fesselten uns mächtig. Der Meister saß zunächst ruhig aufmerksamst zuhörend, mehr und mehr nahm er persönlichen Anteil an der Probe und begann, von seinem Platze aus Einsätze an die Instrumente zu geben, wobei er sich einigermaßen

absichtsvoll erhob. Im zweiten Teil bei Beginn des Orchestersatzes „Das Wunder“ („et esse motus magnus factus est in mari, ita ut maricula operietur fluctibur“) stand er langsam auf, hochgereckt, ging langsam an die Spielbühne, stieg — immer während das Orchester weiterspielte — ebenso langsam die Stufen zum Pulte des Leiters empor, reckte sich dort zu seiner ganzen Größe wie eine Marmorsäule, schaute die Posaunenbläser durchdringend und mit den Blicken bannend an, streckte lang seinen rechten Arm aus und als im Allegro strepitoso die ff-Stelle kam, wo die Posaunen die gebrochenen Akkorde blasen, schnellten Arm und die Spinnefinger in der Richtung auf die Bläser zu — in dieser gespannten Haltung verharrte er wie ein versteinerter Zauberer bis zum Schlusse des Orchestersatzes.

Ein unvergleichliches, unvergeßliches Bild trotz aller der unverkennbaren Schauspielerei.

Wiederholt kam Hans von Bülow nach Frankfurt und bei seinen Besuchen führte ihn Raff in seine Tonsetzerklasse, in der wir armen Opfer allerhand Prüfungen von Beiden über uns ergehen lassen mußten. Von den anfänglich neun Schülern können die Namen von Uzielli, Meschaërt, MacDowell, Litzinger genannt werden. Wir waren eifrig mit kontrapunktischen Übungen im strengsten Stil der Kirchentonarten, wie mit freien Kanons vom einfachsten zweistimmigen bis zum vertrackten vierstimmigen Spiegelkanon beschäftigt gewesen, als Hans von Bülow eines Tages unvermutet mit Raff in der Stunde erschien. Raff führte seine neun Schüler vor wie ein Schulreiter seine Pferde; je nach Begabung und Fleiß wurden die Aufgaben gestellt, die sogleich an der Tafel gelöst werden mußten, während sich die beiden Freunde an den Qualen ihrer Opfer belustigten. Hans von Bülow stand mit verschränkten Armen dabei in der Zimmerecke. Als neunter,

letzter, man kann ruhig und getrost sagen als Paradepferd, wurde der Verfasser aufgerufen und ihm die denkbar schwerste kontrapunktische Aufgabe eines vierstimmigen vom Anfang vorwärts wie vom Ende rückwärts les- u. klingbaren Canons gestellt. Um es kurz zu sagen, ein solcher wird derartig verfaßt, daß man das am Anfang der Tafel Geschriebene am Ende derselben in rückläufiger Bewegung, vom Ende in die Mitte zurückrückend, einträgt, also muß sich der Satz in der Mitte treffen. Ungewandte vollziehen die Lösung der Aufgabe buchstäblich so, das heißt, sie schreiben gleichzeitig am Anfang und Ende, bis die Stimmen eben ganz selbsttätig in der Mitte zusammenstoßen. Der Ehrgeiz des Verfassers ließ ihn dies Verfahren nicht einhalten. Er hatte Klang und Notenbild auch im Spiegelbilde im Kopfe und schrieb seine vier Stimmen wacker darauflos, so weit, daß er die Tafelmitte bereits überschritten hatte. Da rief Raff ihm aus dem Hintergrunde zu: „Nun, Müller, jetzt könnten Sie aber aufhören!" worauf unverzüglich die dreiste Antwort erfolgte: „Ach, wie schade, Herr Direktor, ich hatte noch so viel Schönes vor!" Unheil richtete die Antwort nicht an, Lehrer, Freund und die Mitschüler lachten recht vergnüglich. — Hans von Bülow spielte damals viel zu Gunsten des Bayreuther Fonds. Dazu hatte er sich die Riesenaufgabe gestellt, Beethovens fünf letzte Klaviersonaten hintereinander an einem Abend vorzutragen. Im Februar 1879 tat er das in Frankfurt. Es berührte befremdend, daß er als Vorbereitung zu op. 106 Themen aus Lohengrin spielte und zwischen den Sonaten dreimal vom Flügel in den Saal ging, um sich dort mit Bekannten zu unterhalten. Man beutete das natürlich gegen ihn uns gegenüber nicht ohne Erfolg aus. (Alle die vorstehend mitgeteilten Tatsachen entnimmt der Verfasser nicht einem unzuverlässigen Gedächtnis, sondern Briefen, die er an die Eltern und Alwin Wieck gerichtet hat).

Dieses Zwischenspiel III hat sich von seinem Ausgangspunkte weit entfernt, von der Hoch'schen Musikschule über Raff, Stockhausen, Liszt zu Bülow geführt. So mag denn ein kleines auf letzteren bezügliches Erlebnis aus der Wiesbadener Tonkünstlerversammlung jener Tage hier noch erzählt werden.

Zu einer geschlossenen Orchesterprobe, die für das erste Konzert stattfand, nahm Raff einige wenige Schüler mit hinüber. Wir wurden in dem, einem Schwalbennest nicht unähnlichen Vorbau des alten Kurhaussaales untergebracht unter der Bedingung, auch nicht die geringste Störung zu verursachen. Bülow übte mit dem Orchester seines Freundes Bronsart Frühlingsfantasie. Im Saale befanden sich nur die drei Damen: Die Prinzessin X, die Generalin Y und die Präsidentin Z. Das Zuhören ohne Unterhaltung wurde ihnen schwer und so floß ein leiser Redestrom plätschernd dahin. Der erzürnte Hans klopfte ab, drehte sich um und sagte: „Wollen sich die Damen nicht die Fortestellen für ihre Unterhaltung aussuchen?“ Wir empfanden eine unbändige Freude und die hochadligen Damen verschwanden alsbald. Nach Beendigung der Probe für das Orchesterwerk, die die Peinlichkeit Bülows im Einüben verblüffend zeigte, setzte er sich an den Flügel und bereitete unter Lüstners Leitung das Tschaikowsky'sche B-moll-Klavierkonzert vor. Man hat das Stück später selbst gespielt, denn bei Clara war dergleichen nicht erlaubt, hat es von vielen anderen sehr oft gehört, hat es oft genug selbst geleitet, nichts konnte Bülows Vortrag jemals in den Schatten stellen; unvergeßlich blieb im Ohre die wie aus Marmor gemeißelte Darstellung des Hauptthema vom letzten Satze haften. In das Herz des Schumannianers waren Keime gesenkt worden durch Liszt und Bülow, die nicht mehr auszurotten gewesen sind; die Überzeugung, daß an der Kunstübung und Richtung dieser beiden

Großen doch nicht alles so minderwertig war, als man es glauben machen wollte, hatte Wurzel gefaßt.

Lang ist diese Zwischenplauderei geworden, aber sie steht in so inniger Verbindung mit den in Frankfurt verlebten Jahren, das sie hier nicht zu unterdrücken war.

* * *

Der lang und heiß ersehnte Augenblick ward Geschehnis, da ein Hoffnungsfreudiger und Unterrichtshungriger Anfang April 1879 im Künstlerheim, Myliusstraße 32, Einlaß begehrte. Fremde Mauern zwar umfingen ihn, aber keine fremde Umgebung: aus Wohnungsgerät, Einrichtung und Bildern, wie sonstigem Wand- und Zimmerschmuck sprach derselbe Geist wie früher in Berlin, so daß in der kurzen Zeit des Alleingelassenwerdens die anfängliche Bangigkeit alsbald schwand. Nur ein fremder Gegenstand auf dem offenen Flügel fiel dem forschenden Auge auf: die allerliebste kleine Standuhr aus Schiefer, von der Clara Schumann in ihrem Tagebuche spricht (Litzmann III, S. 388), als sie die Erinnerung an das Fest niederschrieb, das die Schule ihr zur Feier der 50jährigen Wiederkehr ihres ersten öffentlichen Auftretens veranstaltete. Zu allen bangen und fröhlichen Stunden, von da an an diesem Flügel verbracht, hat sie geschlagen. Für die Besitzerin war die Uhr eine teuere Erinnerung an den in Frankfurt am 16. Februar 1879 verstorbenen jüngsten Sohn Felix, der ja 1854 erst geboren wurde, als der geistesumnachtete Vater schon ein halbes Jahr in Endenich sein Leben fristete. Felix Schumann war dichterisch hochbegabt, die Uhr trägt folgenden Vers von ihm:

„Was sich der Mensch an Erdenglück errungen,
Sinkt nieder in dem Strom der Zeit,
Nur was dem Geiste ganz und rein entsprungen,
Trägt er hinaus zur Ewigkeit“



Nach einer Photographie aus dem Jahre 1879.

Es ist ja auch bekannt daß der Text des Brahms'schen Liedes „Meine Liebe ist grün" von ihm stammt. Der Verfasser gehörte zu den Erben von Felix, denn ein Anzug aus selten schwerem Stoffe wurde ihm, dem recht Bedürftigen, vermacht. Die Karte, die Clara Schumann an ihn deshalb richtete, lautete:

Frankfurt, den 4. Oktober.

Geehrter Herr Müller!

Wir haben Ihnen neulich einige Kleidungsstücke gesandt, aber nichts dazu geschrieben, weil ich mit Ihnen darüber zu sprechen dachte, jedoch die Anwesenheit des Herrn Uzielli*) verhinderte mich. Mein Bruder sagte mir diesen Sommer, Sie würden es nicht übel nehmen, wenn ich Ihnen diesen Anzug von meinem Sohne, der ihn sehr wenig getragen, offerierte. Er ist Ihnen hoffentlich richtig zugekommen.

Freundlich grüßend
Ihre
Clara Schumann.

(S. die Nachbildung in der Beilage).

Geehrter Herr Müller Frkf. 4 Oct.
Wir haben Ihnen,
einige Kleidungsstück
gesandt, aber nicht dazu
geschrieben, weil ich mit
Ihnen darüber zu sprechen
dachte, jedoch die Anwesen-
heit des Herrn Uzielli
verhinderte mich. — Mein
Bruder sagte mir diesen

Sommer, Sie würde[illegible]
ist nicht übel [illegible]
wenn ich Ihnen [illegible]
Zugang von meinem [illegible]
der Ihr Alter [illegible]
erstreckt [illegible]
[illegible] [illegible]
ge[illegible]
freundlichst [illegible]
[illegible]
Klara Schu[illegible]

Es ist ja auch bekannt daß der Text des Brahms'schen Liedes „Meine Liebe ist grün" von ihm stammt. Der Verfasser gehörte zu den Erben von Felix, denn ein Anzug aus selten schwerem Stoffe wurde ihm, dem recht Bedürftigen, vermacht. Die Karte, die Clara Schumann an ihn deshalb richtete, lautete:

Frankfurt, den 4. Oktober.

Geehrter Herr Müller!

Wir haben Ihnen neulich einige Kleidungsstücke gesandt, aber nichts dazu geschrieben, weil ich mit Ihnen darüber zu sprechen dachte, jedoch die Anwesenheit des Herrn Uzielli*) verhinderte mich. Mein Bruder sagte mir diesen Sommer, Sie würden es nicht übel nehmen, wenn ich Ihnen diesen Anzug von meinem Sohne, der ihn sehr wenig getragen, offerierte. Er ist Ihnen hoffentlich richtig zugekommen.

Freundlich grüßend

Ihre

Clara Schumann.

(S. die Nachbildung in der Beilage).

Wie schon mitgeteilt, bestand der Unterricht der Meisterin keineswegs in Unterweisungen über diese oder jene Art der Aneignung von Arm- Hand- und Fingerbeweglichkeit. Wir waren ja auch keine Anfänger. Schon in der zweiten Stunde sagte sie: „Etüden brauchen Sie mir eigentlich keine mehr vorzuspielen". In dem über einundeinhalbes Jahr sich erstreckenden Unterricht handelte es sich sehr wesentlich um die unschätzbare Gelegenheit, zu lernen, wie der Vortragende dem Inhalte der Tonwerke beizukommen, wie er sich diesem Inhalte bei der Wiedergabe unterzuordnen habe; dabei gewann man tiefste Einblicke in die hohe, aller Äußerlichkeit abholde Künstlerschaft Clara Schumanns. Auffassungsanwandlungen wie sie überschäumende Jugend, Nachahmungs-

*) Mitschüler des Verfassers bei Clara Schumann.

sucht und Eitelkeit wohl entstehen ließen, lehnte sie unmutig ab. Bei den Werken ihres Mannes tat sie das mit den dürren Worten: „Wenn Schumann das gewollt hätte, würde er es schon hingeschrieben haben," bei anderen Tonsetzern pflegte sie zu fragen: „Wo steht das denn?" Nichtbeachtung auch der scheinbar geringsten Vorschrift rügte sie mit der empfindlich spitzen, bereits S. 20 mitgeteilten Bemerkung. Auch der Buchstabe ihres Mannes war ihr heilig. Als der Jüngling längst ihrer Lehre entwachsen war, richtete er einmal eine schriftliche Anfrage über eine ihm absonderlich scheinende Schreibweise Schumanns in einem Klavierwerke, es ist nicht mehr erinnerlich, welches es war, an sie. Die Antwort lautete:

d. 9, Juni 87.

Es wird wohl so bleiben, wie es da steht, jedenfalls hat mein Mann eine besondere Idee damit verknüpft, wie es ja öfter in seinen Sachen vorkömmt.

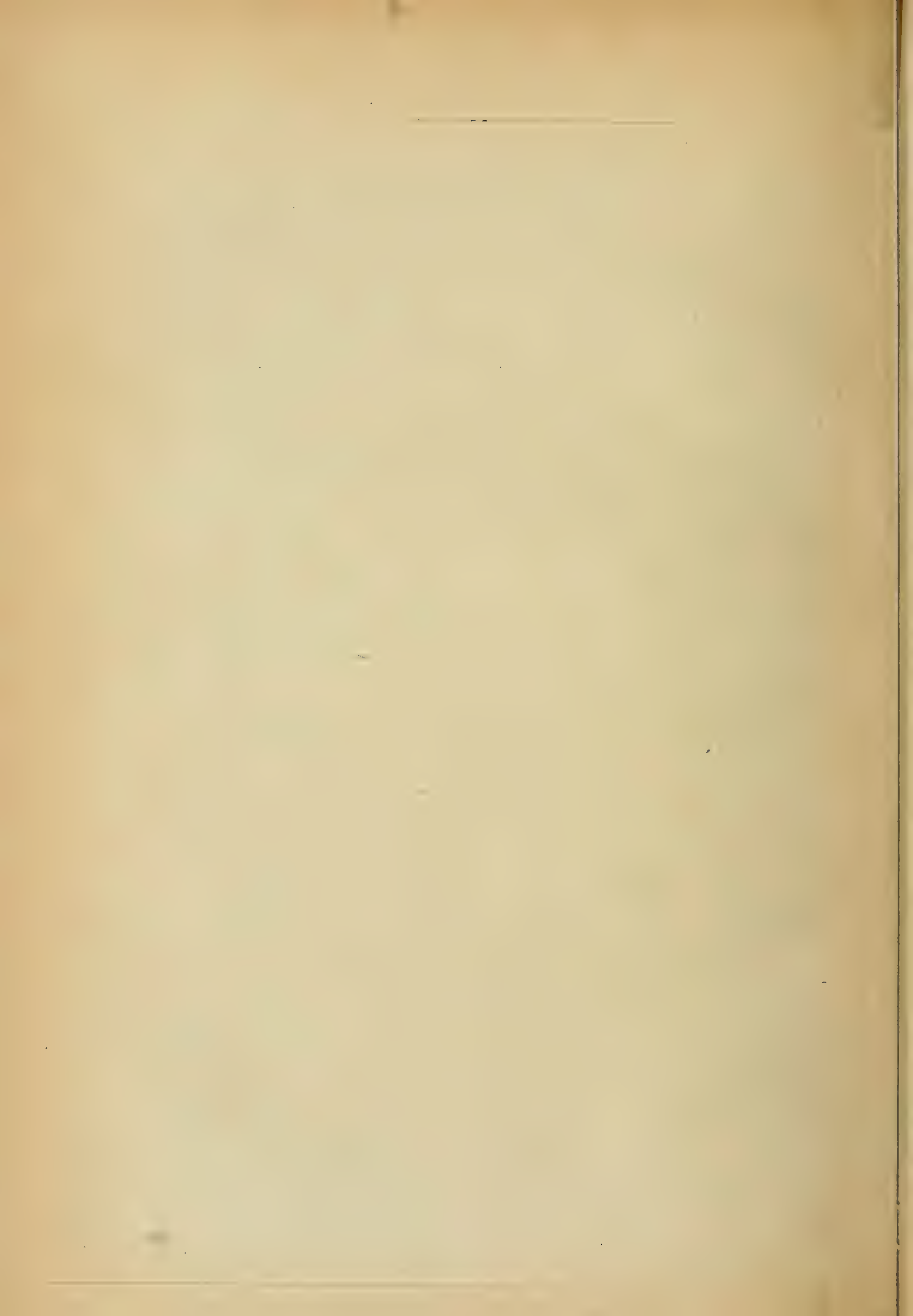
Freundlich grüßend
C. Sch.

(S. die Nachbildung in der Beilage).

Robert und seine Werke hatten den Inhalt von Claras Leben gebildet, deshalb schnitt sein Tod so tief in es ein. Man könnte beinahe sagen, daß sie von da an eine Mauer um sich gezogen hatte, durch deren eines enges Pförtchen eben noch Johannes Brahms geschlüpft war. Mag es auch viele gegeben haben, die sie deshalb kleinlich, engherzig und befangen schalten, so darf doch niemals vergessen werden, daß sie ein Weib, daß sie Roberts Frau war. Solche Treue muß bewundert, darf nicht als Einseitigkeit beurteilt werden. Durch die peinliche Hütung von ihres Gatten künstlerischem Nachlasse schützte sie sich vor Einflüssen, die sein Bild etwa hätten trüben können. Von den Zinsen des von Schumann an Kunstwerten hinterlassenen Ver=

D. 9 Juni 187[illegible]

[illegible]



mögens zehrte sie bis an ihr Lebensende. Nie hat es einen treueren Verwalter gegeben.

Die dieser Erinnerungsschrift gezogenen Grenzen müßten weit überschritten werden, sollte gedächtnisgetreu und nach Briefquellen alles in ihr Platz finden, was als künstlerisches Erlebnis in Clara Schumanns Hause mit auf den Lebensweg genommen wurde. Sachlich Wertvolles kann anderen vielleicht noch nützen, nicht allgemein Bekanntes mag ohne Schaden dazwischen gestreut werden. Der rege persönliche, weit über das übliche Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler hinausgehende Verkehr, den Clara Schumann entstehen hieß und ließ, vertiefte die bisher bestandenen Beziehungen. Man war in der Regel wöchentlich zweimal bei ihr zu Tische und zur — Beichte, wurde zu ihren größeren musikalischen Gesellschaften als Teilnehmender und Mitwirkender hinzugezogen und des öfteren der Auszeichnung gewürdigt, neue, noch handschriftliche Werke von Brahms im allerengsten Kreise anhören zu dürfen. Ein unvergeßlicher Sonntag Vormittag im Juli 79 war es, als die soeben in Abschrift eingetroffene Brahms'sche Klavier-Violinsonate op. 78 zum ersten Male gespielt wurde. Als Zuhörer waren zugegen Julius Stockhausen, der Musikdirektor Alfred Volckland aus Basel, Alwin Wieck aus Dresden und der Liliputaner M.-R. Dieses musikalische Schlaraffenmahl hatte den besonderen Vorzug, daß jedes der drei Gerichte — will sagen Sonatensätze — zweimal gereicht wurde. Die Klavierspielerin war eine strenge Richterin gegen ihren Freund Johannes. Am Schlusse des letzten Satzes, wo die Melodie des Adagio in Es-dur wiederkehrt, war ihr eine Wiederholung nicht zusagend; sie stand vom Flügel auf, ging zu dem unmittelbar dahinter stehenden Schreibtisch, holte einen Blaustift und strich 2 oder 4 Takte aus. Ob Brahms diesen Eingriff geduldet hat, ist mit Sicherheit wohl kaum noch

festzustellen, an der Richtigkeit der Erzählung darf nicht gezweifelt werden. Wie Clara Schumann diese Frühlingssonate bewertete, ist bei Litzmann (III, S. 402) nachzulesen.

Die echt mütterliche Fürsorge, die sie dem recht unerfahrenen und lebensunklugen Schützling angedeihen ließ, beschränkte sich nicht nur auf musikalisch-künstlerische Pflege. Nicht immer war ihr der ungefähr schrankenlose Fleiß desselben recht, sie forderte des öfteren und sehr nachdrücklich Ausspannung und Erholung, drang auf täglichen Aufenthalt im Freien, kümmerte sich um alles und jedes. Dafür der folgende Beweis:

d. 24. Octb. 1879.

Lieber Herr Müller

.... Noch eins: verlangen Sie doch nicht mehr als 3 Mark die Stunde, 4 Mark hatte ich für die.....................Dame gemeint, weil sie nur eine Stunde per Woche nimmt. Man ist hier durchaus nicht an hohe Preise gewöhnt, besonders für Kinder wollen die Leute billige Stunden. Hoffentlich geht es Ihnen bald wieder besser und schonen Sie sich ja, Sie erreichen dadurch mehr, als wenn Sie es zwingen wollen.

Freundlich grüßend

Eilig. Cl. Schumann.

(S. die Nachbildung in der Beilage).

Die Liste der unter ihrer Führung erlernten Werke ist umfangreich, der Löwenanteil fiel naturgemäß auf Schumann. Von allen seinen größeren Klavierschöpfungen kann der Verfasser deshalb die mündliche Überlieferung bewahren. Aber auch von Clara Schumanns Zeit- und Kunstgenossen Mendelssohn und Chopin übermachte sie einen großen Schatz ungeschriebener, aus erster Hand überkommener, also wohl entscheidend maßgebender Auslegungen und Vortragsfeinheiten. Bach, Beethoven, Schubert vervollständigen die lange Liste. Einen Halb-Liszt ließ sie einmal widerspruchslos spielen, die „Soirée de Vienne“ und es schien ihr zu gefallen, daß der

ühelos
6 mit
nit der
ſie ſich
würde

en von
ſonders
Kreis=
ſtleriſch
beiden
uſe von
em ge=
reichen,
Vortrag
Wunder,
ts aus
beiden
waren.
klären

l 1838,
orüber=

r und
e ſeit
gan=
will
e von
r wid=
rſt Du
deſt".

festzustellen, a
zweifelt werde
bewertete, ist l

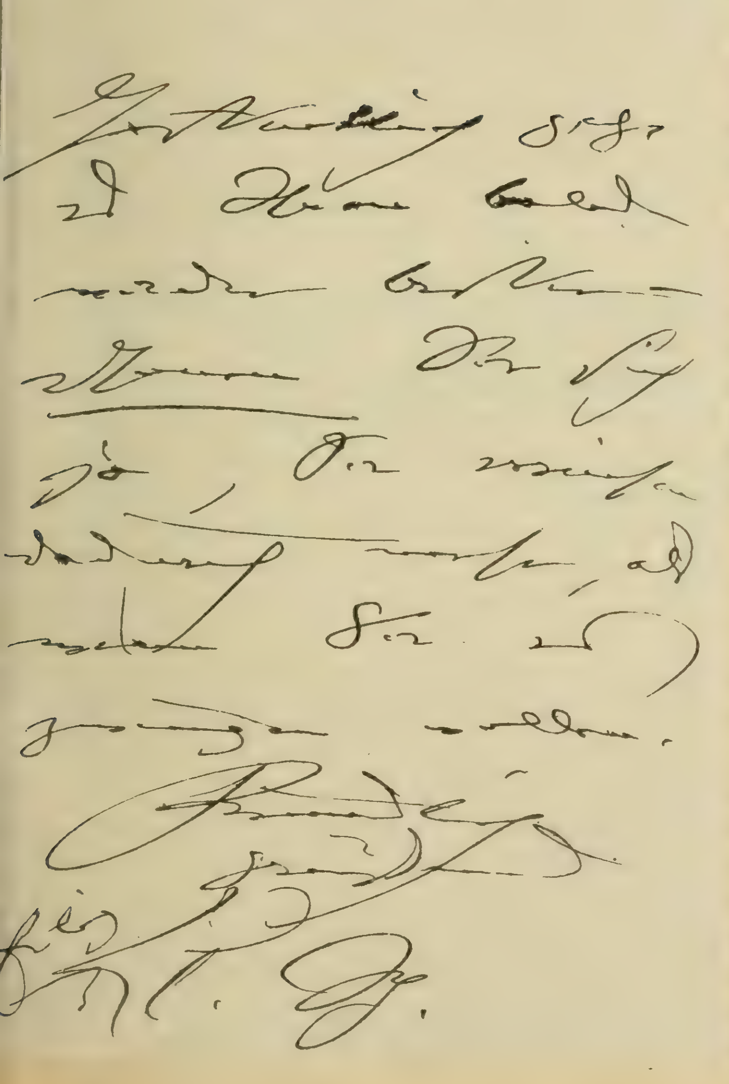
Die echt n
und lebensunl
sich nicht nur
war ihr der 1
forderte des ö
Erholung, dra
sich um alles

Liet

....
Sie doch 1
die............
nimmt. T
sonders fü
geht es I
erreichen d

Eilig.
(S. die Nachbildu

Die Liste
umfangreich, d
Von allen sein
fasser deshalb
auch von Clara
sohn und Ch
geschriebener, a
scheidend maß
Bach, Beethov
Einen Halb-Lis
„Soirée de Vie



ıühelos
6 mit
nit der
sie sich
würde

en von
sonders
Kreis=
stlerisch
: beiden
ufe von
iem ge=
reichen,
Vortrag
Wunder,
ts aus
beiden
waren.
klären

il 1838,
orüber=

r und
re seit
t gan=
a will
te von
r wid=
irst Du
ndest".

festzustellen, an
zweifelt werden.
bewertete, ist be

Die echt mü
und lebensunkl
sich nicht nur a
war ihr der un
forderte des öfte
Erholung, drang
sich um alles u

Lieber

....
Sie doch nic
die................
nimmt. Ma
sonders für
geht es Ihn
erreichen dad

Eilig.
(S. die Nachbildung

Die Liste d
umfangreich, der
Von allen seine
fasser deshalb d
auch von Clara
sohn und Cho
geschriebener, au
scheidend maßge
Bach, Beethove
Einen Halb-Liszt
„Soirée de Vienn

Schüler die Oktavenläufe und Sprünge von Nr. 8 mühelos bewältigte. Bei der so überaus reizvoll bearbeiteten Nr. 6 mit den artigen Umschreibungen — Liszt hat das Stück mit der späteren zweiten Bearbeitung nicht verbessert — setzte sie sich selbst ans Klavier und sagte ganz bescheiden: „Ich würde das so spielen."

Will man den Versuch machen, aus dem Garten von Claras Vorträgen Robert'scher Klavierwerke einige besonders schöne, duftende Blumen zu pflücken, so werden sie Kreisleriana und A-moll-Konzert heißen. So viele künstlerisch hochgebildete Köpfe und wohlgeübte Hände sich auch mit beiden Werken beschäftigt haben, und der Verfasser hat im Verlaufe von beinahe 40 Jahren viele von ihnen gehört, kaum einem gelang es, den Grad der Versenkung und Vertiefung zu erreichen, dem Zauber nahe zu kommen, der Frau Schumanns Vortrag genannter Werke so einzig machte. Es ist ja kein Wunder, wenn ihr, etwa abgesehen von den Liederheften Roberts aus der Bräutigamszeit und den ersten Ehejahren, diese beiden Werke ganz besonders in das Herz hineingewachsen waren. Entstehungszeit- und Geschichte von op. 16 und 54 klären darüber völlig auf.

Am Nachmittag des Ostersonnabends, am 14. April 1838, schrieb Robert von Leipzig aus an die in Dresden vorübergehend weilende Braut (s. Litzmann I, S. 206):

> „Aber, Clara, diese Musik jetzt in mir und welche schönen Melodien immer — denke seit meinem letzten Briefe habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. Kreisleriana will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen und will es Dir widmen — ja Dir und niemand anders — da wirst Du lächeln so hold, wenn Du Dich wieder findest".

Die Widmung an die Geliebte ist zwar handschriftlich in einem Briefe an Freund Fischhof in Wien geschehen, der um Verlagsvermittlung bei Haslinger gebeten wurde, aber sie unterblieb im sehr bald erfolgten Stich, wahrscheinlich weil ihr ja schon das große Florestan-Eusebiusstück, die Fis-moll-Sonate op. 11, zugeeignet war.

Wie im tiefsten Herzensgrunde die Kreisleriana Clara gehörten, zeigt ein weiterer Robert'scher Briefausspruch vom 3. Sept. 1838 (Litzmann I, S. 224).

> „Meine Kreisleriana spiele manchmal! Eine recht ordentlich wilde Liebe liegt darin in einigen Sätzen, und Dein Leben und meines und manche Deiner Blicke".

Auffälligerweise nahmen sich die Klavierspieler des gehaltvollen Werkes wenig an, aber vielleicht auch erklärlicherweise, denn es fordert ja so gar wenig zu Beifallsstürmen heraus. Wie hinreißend die Kreisleriana-Phantasien trotzdem wirken können, hat niemand besser als Clara Schumann bewiesen. In der Brautzeit waren sie in ihrem Herzen gewurzelt, dem seinigen entsprossen. In ihrem Innern wohlverschlossen bewahrt, hatten sie beinahe des Gatten Leben überdauert, ehe sich die Künstlerin als ureigenste Besitzerin 1856 entschloß, sie in ihre Vortragsreihe aufzunehmen.

Nennt man den B-dur-Mittelsatz des ersten Stückes einen leise daher wehenden Zephyrhauch, können einbildungskräftige Naturen vielleicht in ihm die anmutigen Linien durchsichtiger schwebender Libellenkörper erblicken, fassen andere dieses Tongebilde als Geflüster und Gewisper — unsere Musik ist ja so vieldeutig —, es lebt in diesen Tonranken eine unsägliche Zartheit, eine Keuschheit ohnegleichen. Wie verstand es Clara, diesem Duftgebilde mit den melodischen Stecknadelköpfchen

tönendes Leben zu geben! Gewißlich ist es wohlerwogene und in des Tonschöpfers Erfindung gelegen gewesene Absicht der Herausgeberin (s. die von ihr besorgte instruktive Ausgabe bei Breitkopf & Härtel) gewesen, als sie in diesem Mittelsatze in einigen Takten den Pedalgebrauch nur mit P vorschrieb, ohne die gewohnte Ergänzung durch ein Auflassungssternchen, das an anderen Stellen nicht fehlt, und dann aber dem Pedaltritt, also dem Fortklingen, seine bestimmte Dauer vorschreibt. Der Unterricht lehrte ja, daß nur einen Sekundenbruchteil lang das Pedal mit der empfindsamen Fußspitze zu treten und sogleich wieder zu verlassen war. Nicht die allergeringste Trübung darf dort stattfinden, sollen sich nicht Melodie und Harmonie allsogleich in Klumpen zusammenballen. Der Hauptsatz des ersten Stückes ist Florestan, der Mittelteil Eusebius.

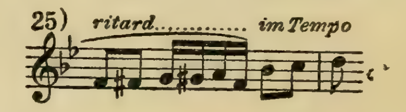
Recht schwer ist es, in Worten anschaulich zu beschreiben, wie Clara Schumann den Hauptsatz des zweiten Stückes spielte und lehrte. Die ersten Takte



sehen sich einfach genug an, aber wie werden sie gemeinhin gespielt und wie trug sie Clara Schumann vor! Eine vorsichtigste Beschleunigung bis zum gipfelnden g, ein langsam abgewogenes Zurückhalten der Achtel beim Herabgleiten, dann eine ganz, ganz kleine Lücke beim Ende des Bindebogens am

Schlusse des ersten Volltaktes, und nun stand plötzlich der Dominantseptimenakkord mit seinem Vorschlage „allein und abgetrennt" kerngesund da. Man kann eine ganze Unterrichtsstunde verwenden, um begabten Schülern diese Vortragsfeinheit, die doch von so ungezwungener Natürlichkeit ist, annähernd beizubringen.

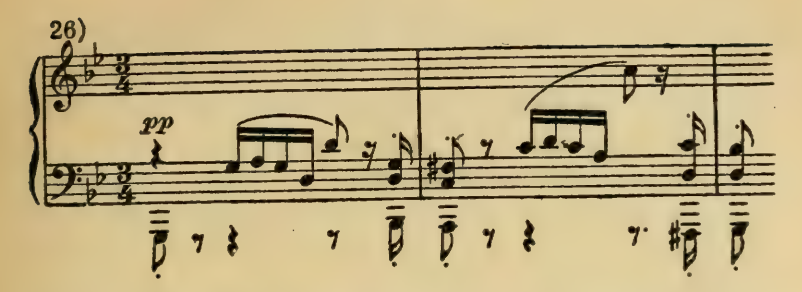
Die Überleitung in die Wiederkehr des Hauptsatzes



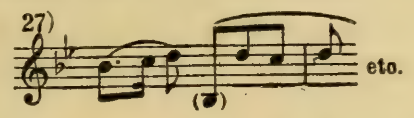
wird nach den Erfahrungen des Verfassers immer unrichtig gespielt. Das vorgeschriebene ritard. darf niemals den Unterschied zwischen den zwei Achteln des ersten und den vier Sechzehnteln des zweiten Viertels verwischen. Clara Schumann spielte dieses ritard. so, daß jedermann die doppelte Schnelligkeit der Sechzehntel gegen die beiden vorausgehenden Achtel zum Nachschreiben deutlich hörte. Genau so verfuhr sie bei den späteren ähnlichen Stellen des Stückes. Und dabei gab es — wie einst im ersten Stücke der Kinderszenen (s. Seite 10) — keine Spur einer Ruckung, sogar bei den mit ad libitum und accelerando überschriebenen Sechzehnteln an späterer Stelle nicht.

Wie sie in den Waldszenen gern die „Verrufene Stelle" überschlug, so schaltete sie in den Kreisleriana beim öffentlichen Vortrage zumeist die Stücke Nr. 3 und 7 aus. Eine Äußerung über die Gründe war ihr nicht zu entlocken; sie sind gewiß im Inhalte beider Stücke zu finden, der gegen den der anderen zurücksteht.

Nicht weniger tiefen Eindruck als wie mit Nr. 2 erzielte Clara Schumann durch ihren Vortrag der belebten G-moll-Stücke Nr. 5 und 8. Der Anfang von Nr. 5



klang hölzern, hart, wie klapperdürres Totengebein; immer hat später der Anfang von Saint Saëns' „danse macabre" mit seiner Strohfidel daran gemahnt. Bei Beginn des B-dur-Teiles schien die Geisterstunde vorbei, es kroch menschliche Blutwärme in die Tonkörper. Wehe dem Schüler, der die tiefen vierten Achtel des 4., 7. usw. Taktes



melodisch fallen ließ! — Dann lachte wie ein Märchenantlitz der zweite G-moll-Satz hinein. Ganz einfach, ohne die allergeringste Zutat, man möchte sagen ganz selbstverständlich spielte ihn Frau Schumann; der Achteltakt wurde unschuldig, wie ein plötzlicher Einfall gedankenlos spielender Finger hineingestreut.

Vielleicht klingt es klaviergewaltigen Lesern sonderbar, wenn versichert wird, daß Clara Schumann der atemlosen Dauerbeweglichkeit, Freunde von Fremdwörtern würden sagen dem nervösen Perpetuum mobile des 8. Stückes Ruhe zu geben verstand. Das scheint unverträglich mit der jagenden Hast des wirren Gebildes. Die Lösung des scheinbaren Rätsels lag zum allergrößten Teile, abgesehen von der selbstverständlich restlosen handfertigen und geistigen Beherrschung des Stückes, in der gewaltigen Zügelung, die sich die Künstlerin in rhyth-

mischer Hinsicht auferlegte. Wie man die absonderliche Vorschrift Schumanns: „die Bässe durchaus leicht und frei“ zu erfüllen habe, das konnte man Clara Schumann nur ablauschen. „Durchaus leicht und frei“ spielt man diese Bässe nur dann, wenn sie ganz wie blindlings ohne jede Betonung bei den vorgreifenden Ruckungen erfaßt, dabei aber kerngesund angeschlagen werden; ein Gedanke an Synkopen darf gar nicht aufkommen. „Die Linke soll nicht wissen, was die Rechte tut“. Der erste Seitensatz (B-dur) verträgt leichten Witz, der zweite fordert Keckheit und derben Übermut. Der Schluß des Stückes verrate nicht die allergeringste Unruhe, er soll haargenau im Zeitmaße in die Tiefe hinabhuschen, wo er wie ein Spuk verschwindet. — Wer Einbildungskraft genug besitzt, kann dann wohl nach dem letzten Achtel g die Turmuhr die Beendigung der Mitternachtsstunde schlagen hören.

So spielte und lehrte Clara Schumann die Kreisleriana.

Die zweite Wunderblume im Robert=Clara'schen Garten, das A-moll=Konzert, wurde schon genannt. Sie hat gleich am Anfang des ersten Satzes einen ganz gefährlichen Stachel, an dem sich in der Regel Oboesolisten schmerzhaft verwunden. Wird nicht in 90 von 100 Fällen der ausdrucksvoll die Melodie verbrämende Pralltriller

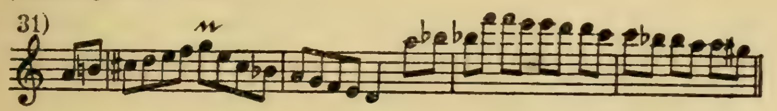


zur Plattheit einer ausdruckslosen Sechzehnteltriole herabgewürdigt

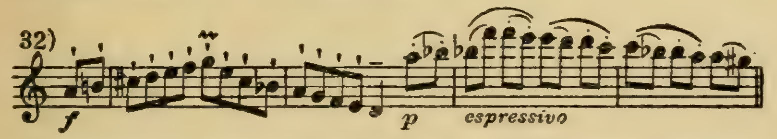


Die Erzählungen eines Ohrenzeugen der erſten Proben 1841 im Gewandhaus in Leipzig, des holländiſchen Dirigenten Verhulſt, über die Schwierigkeiten und den Zeitverluſt die es koſtete, dem Oboiſten die richtige Ausführung des Pralltrillers beizubringen, begreift leicht, wer das Konzert mit Clara Schumann geübt hat. Eine ähnlich empfindliche, leicht ihrer Zartheit zu beraubende Stelle iſt das kleine andere Oboeſolo im erſten Satze 30)

das man der Meiſterin ſchwer zu Danke blies und ſpielte. Mit der Vorſchrift der unterſchiedlichen Ausführung eines ſcharf abgeſtoßenen und eines leichten, minderſpitzigen staccato hat es Schumann nie recht genau genommen, kein Wunder wenn der mit den Vortragsfeinheiten nicht vertraute Schüler Mühe hatte, die von Clara gewünſchte, durchaus verſchiedene Geſtaltung der Takte



in folgender Weiſe zu gewinnen:



Vom Anfange des nach 5 Takten vorgeſchriebenen un poco ritard. mußte ſich das halbſtakkato noch mehr verflüchtigen, das verlangſamen durfte entſprechend der Vorſchrift nur „ein wenig“ geſchehen. Das machte ja den Verkehr mit der Künſtlerin ſo überaus lehrreich, erkennen zu lernen, was an geheimſten Ausdrucksvorſchriften die Tonſetzer außer Acht gelaſſen hatten, den verborgenen muſikaliſchen Inhalt aufzufinden und

klar zur Darstellung zu bringen. Sie hielt den, dem das nicht bald gelang, nicht für hinreichend kunstbegabt. Dabei übersah sie freilich, daß die von ihr gern vorausgesetzte natürliche Begabung nicht allein seligmachend ist, daß hinreichende Kenntnis der Kunstwerke, Alter und Erfahrung eine wichtigste Rolle spielen, um Stilgefühl zur Stilsicherheit zu entwickeln.

Dem A-moll-Konzert folgte Beethovens Sonata appassionata, bei deren Übung Frau Schumanns Unwillen über die Bülow'schen Ausgaben von Klavierwerken sich reichlich Luft machte. Sie befand sich damit auf dem Standpunkte ihres Vaters und Bruders, die sogar über die Bülow-Ausgabe der Cramer-Etüden wahrhaftig Zeter und Mord schrieen und ihre Benutzung strengstens verboten. Die sich damit unverhüllt zeigende Kurzsichtigkeit und Einseitigkeit war echt Wieck und ganz hat Clara dies Familienerbteil nie abstreifen können. Man mag einen Standpunkt einnehmen, welchen man wolle, mag wie Clara Schumann auf Grund der eigenen hohen Künstlerschaft die führende Hand eines anderen nicht nötig haben, aber ihr und ihres Vaters und Bruders Standpunkt gegenüber allem und jedem was von der Seite Wagner—Liszt—Bülow kam, war verkehrt, für heranwachsende Künstler gefährlich, hemmte deren freie Entwickelung. Über einen Bülow'schen Vorschlag war sie recht zornig, er befindet sich in der zweiten Variation des zweiten Satzes. Die Bülow'sche Vortragsweise mit ausgehaltenen Sechzehnteln widerspricht ja allerdings der Beethovenschen Vorschrift, deshalb braucht man sie nicht so zur Seite als Verirrung und Versündigung zu schieben, wie es die hier befangene Meisterin tat. Ein kleines Beispiel der Anforderungen, die sie an die Auffassungskraft ihrer Zöglinge stellte, findet hier seinen Platz. Im letzten Satze kommt folgende überaus leidenschaftliche Stelle:

33)


Ein Zwanzigjähriger, an dem das Leben noch nicht gerüttelt hat, wird diese Takte und ihre Fortsetzung schwerlich mit der hochgespannten Leidenschaftlichkeit vortragen, die ihnen innewohnt. Der Schüler spielte sie kurzatmig, sagen wir eintaktig. „Wie kann man solche Stelle so langweilig spielen" rief Cl. Sch. aus, setzte sich an den Flügel, spielte vor und überließ dem Verdutzten die kunstgerechte Nachahmung; eine Erläuterung gab sie nicht. War der Unterschied auch handgreiflich und fiel es dem bis dahin unbeethovenisch geschulten auch wie Schuppen von den Augen, so hat es doch längerer Zeit bedurft, ehe er hellsehender und hellhöriger wurde. Eintaktiger Vortrag zerhackt, entkleidet diese Stelle ihrer leidenschaftsvollen, erschütternden Größe; das erkennt man doch wohl erst in reiferem Alter und bei längerer Vertrautheit mit Beethovens Tonsprache.

Strengen Übungsmonaten folgten Stunden hohen Genusses, wenn Cl. Schumann ihre Schüler zu einem Vorspiel um sich versammelte. Sie bereitete uns dieses Fest nicht oft, wenn es aber geschah, dann errichtete sie Marksteine in empfänglichen Gemütern. In einem dieser Vorspiele — Sonntags fand es statt — gab sie uns zu hören:

1. J. S. Bach, ein unbekanntes nicht mehr erinnerliches Stück in E-moll.
2. Derselbe: Präludium und Fuge Nr. 4 Cis-moll aus dem wohltemperierten Klavier.
3. Beethoven: Sonate op. 101, A-dur.
4. Schumann: Romanzen Nr. 2 und 3 aus op. 28.
5. Brahms: Capriccio Nr. 1 und 2 aus op. 76.

Der Höhepunkt ihrer Leistungen an diesem Vormittag war unstreitig Bachs Tripelfuge und Beethovens Sonate. Die Klavierstücke von Brahms waren uns noch nicht vertraut, da sie erst kurz vorher (1879) das Licht der Welt, d. h. im Stich, erblickt hatten. Bei Litzmann und Kalbeck kann man sich über deren Entstehungszeit unterrichten.

Ein zweites hohes Fest ward Ende Dezember 1879 gefeiert. Lebendiger kann es nicht geschildert werden als durch den wörtlichen Abdruck eines vom Verfasser an Alwin Wieck gerichteten Briefstückes vom 31. Dezember d. J.

„Am Sonntag (das war der 28.) lernte ich bei Stockhausen Joh. Brahms kennen. Denken Sie sich folgende auserlesene Gesellschaft: Stockhausen, Clara Schumann, Joh. Brahms, Sarasate, Heermann, Clara Zimmermann aus London, Prof. Berneis aus München, Kapellmeister Franck.

Brahms spielte — aber nicht schön! Er havt furchtbar und nimmt betäubend viel Pedal — wenn wir es in der Stunde so machen wollten würde Frau Schumann außer sich sein — aber wir sind auch nicht Brahms.

Am Montag (das war der 29.) war dieselbe Gesellschaft (noch complettiert durch Cossmann und Devrient) bei Ihrer Frau Schwester. Man spielte eine Cellosonate von Brahms mit einem sehr schönen ersten Satz, ohne Adagio und einem sehr wilden mir bis jetzt noch unverständlichen letzten Satz.

Die aus dem Briefe sprechende Selbsterkenntnis „aber wir sind auch nicht Brahms" ist reichlich heiter, das über des Meisters Klavierspiel gefällte Urteil scheint anmaßend, späterer Verkehr bestätigte es; die Cellosonate war natürlich op. 38.

Die Gesellschaft am 28. bei Stockhausen schien dem Erzähler lange Zeit fraglich, denn Clara Schumann schreibt in ihrem Tagebuch am gleichen Tage (Litzmann III S. 405) „Abends allein zu Haus, viel mit Brahms über die Herausgabe der Schumannschen Werke bei Härtel gesprochen". Beim Durchforschen von Handschriften der damaligen Zeit fand sich zufällig die Bestätigung. Unter einem Entwurf eines Liedes

„Die Lotusblume ängstigt sich“, mit Entstehungszeit 28. 12. 79 versehen, steht am Schlusse „28. 12. von 7—1/28 Uhr Abends in Folge einer Unterhaltung mit Brahms und Stockhausen“. Diese allem Anschein nach eindrucksvolle Unterhaltung, der man wohlwollend gewürdigt worden ist, hat sich wahrscheinlich um das Schumann'sche Lied nach denselben Worten gedreht, dessen Textbehandlung verfehlt ist.

Im Hause Clara Schumanns und bei uns und anderen der Getreuen hatte kurz vorher gewaltige Erregung und Wut geherrscht. Der in seiner persönlichen Eitelkeit verletzte Josef Rubinstein — die Bestätigung dafür ergaben die Briefe des Verfassers — hatte Frankfurt verlassen, sich nach Bayreuth begeben und dort seinem Herzen in einem Aufsatz „Über die Schumann'sche Musik“ Luft gemacht, der in den Bayreuther Blättern (1879, 8. Stück) erschien. Trotz vieler Bemühungen war es nicht gelungen, den verunglückten schriftstellerischen Versuch der Witwe des Angegriffenen und Herabgewürdigten zu verheimlichen. Sie war mehr als betroffen, ihre zornige und leidenschaftliche Aufwallung zittert deutlich genug im Tagebuche nach (Litzmann III, S. 403). Hei, da erhoben sich die sich mitgetroffen fühlenden Schildknappen, schliffen ihre — Federn und taten, als wollten sie Josef Rubinstein mitsamt seinem Richard Wagner in Grund nnd Boden schreiben (diese Fehdeschrift ist noch vorhanden), aber es blieb bei der gutgemeinten, aus redlicher Überzeugung geborenen Absicht. Josef Rubinstein hatte sich das Gift von der Seele geschrieben, sich dabei auch als Klavierspieler in den Anmerkungen über die 2. Schumann'sche Novellette eine Blöße gegeben. Frau Schumann hatte im Tagebuche mit der Kennzeichnung solcher Handlungsweise als „gemein und dumm“ das Richtige getroffen*). —

*) S. hierzu: Dr. W. Kienzl, „Miszellen“, S. 304f. (Leipzig, 1886).

Mit besonderem Genusse verweilt der Verfasser bei der Erinnerung an die G-dur-Sonate op. 78 von Schubert. Die Vorliebe, die Clara Schumann für dieses zartschöne, weiblichsinnige und leider so wenig gespielte Werk hegte, war unverkennbar. Sie widmete besonders dem ersten und letzten Satze eine Hingabe, die bei letzterem beinahe die Form von Zärtlichkeit annahm. In den stillen Worten: „das war ein Lieblingsstück meines Mannes" lag die Erklärung. Bei dem allgemeiner bekannten dritten Satze, Menuetto, verweilte sie nicht lange; das könne jeder spielen, meinte sie. Mehrere Unterrichtsstunden erforderten die beiden Ecksätze, ehe sich die Lehrerin befriedigt erklärte. Die verschiedenerlei Anschlagsarten im gebundenen wie im gestoßenen Spiele — gerade dies letztere gestattet ja die allerfeinsten Abstufungen — die freieste Handgelenksbeweglichkeit in der Linken und vieles andere in schriftliche Vorschriften nicht faßbare forderte sie vom Spieler so lange, bis beinahe die Vollendung erreicht war. Dann setzte sie sich selbst an den Flügel und sagte während des Vorspielens: „so wollte das mein Mann gespielt haben." Sie sagte nicht „aufgefaßt haben!" Ganz die gleichen Anforderungen stellte sie bei Schuberts A-moll-Sonate op. 42, dessen Scherzo-Trio sich Brahms so anmutig und nichtsahnend in seinen Liebeswalzern erinnerte, dessen ganze Stimmung verstohlen in Schumanns A-moll-Konzert da und dort ein Wiederauferstehen feiert. Als halbes Kind hatte der Verfasser einst der Künstlerin gelauscht, als sie diese A-moll-Sonate in Dresden spielte, nun übte er sie unter ihrer Führung auf ihrem Flügel als ein Heranreifender. Lang zurückliegendes, aber unvergessenes tauchte aus dem Dämmerlicht vergangener Jahre auf. Wie ein zum Schwindel Geneigter schon beim leisen Antasten einer sicheren fremden Hand Haltung gewinnt und vor Straucheln bewahrt wird, so etwa kann man sich den Gang vorstellen, den der

Schüler mit der Lehrerin durch die Sonate zurücklegte. Sie ließ ihn auch unterwegs rasten und, während sie ihn festhielt, die schöne Aussicht rundherum genießen, an der er sonst wohl mit Bangigkeit vorbeigeschlichen wäre. Ein langer Halt wurde in der Aue des zweiten Satzes (C-dur, $^3/_8$ Takt) gemacht, in der sie eine schöne, seltene und verborgene Blume nach der anderen zeigte und pflücken ließ, nachdem sie störendes Rankenwerk vorher beseitigt und den Blick für alle Schönheit geschärft hatte. —

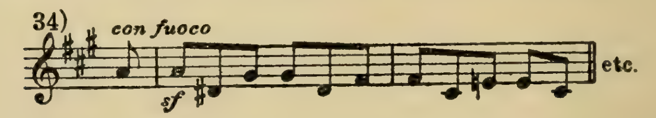
Wenige Worte noch sollen Mendelssohn gelten, mit dessen zweitem Klavierkonzert (D-moll, op. 40) überhaupt der Unterricht in Frankfurt begann. Die Leistung entsprach den Wünschen und Voraussetzungen der Lehrerin so, daß schon nach wenig Wochen, am 30. April 1879, das Vorspiel dieses Konzerts im Übungsabend der Musikschule stattfinden durfte.

Eine sachliche Einschaltung finde, als zum Gegenstand gehörig, hier Platz.

Hans von Bülow hat sich über das Spiel Mendelssohnscher Klaviermusik im allgemeinen und besonderen in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Rondo capriccioso (op. 14) ausgesprochen und in ihr Gegensätze zwischen Mendelssohn- und Schumannspiel zu unrecht herstellen wollen. Es ist ein großer Irrtum, anzunehmen, daß das Mendelssohnspiel sorgfältiger entwickelte Fertigkeiten wie das Schumannspiel erfordere, daß man bei Schumann mit weniger Durchsichtigkeit und Sauberkeit auskomme als bei Mendelssohn. Vollendete Darstellung fordert bei allen Meistern gleich vollendete Beherrschung aller Spielzweige, nur daß der eine sich in der Eigenheit seines Klaviersatzes und den daraus entspringenden Anforderungen vom anderen unterscheidet. Der Spieler hat sie alle gleichmäßig vollkommen zu beherrschen; wer das nicht kann, ist mangelhaft ausgebildet. Die Durchsichtigkeit Mendelssohnschen

Klaviersatzes findet sich bei Schumann selten, das darf nicht zu dem Trugschlusse Veranlassung geben, man benötige bei Schumann nicht derselben Durchbildung aller Spielglieder als wie bei Mendelssohn. Es gibt ebenso ein Mozart-Beethoven-Mendelssohngeklimper, wie eine Schumannklimperei, von der Bülow spricht, das liegt nicht an den Werken und deren Schöpfern, sondern an den Spielern.

Clara Schumann bewahrte einen großen Schatz persönlicher Überlieferungen von Mendelssohn, sie vermittelte also alle Eigenart des Meisters aus erster Hand. Eines ihrer glänzendsten Hauptvortragsstücke war das wenig bekannte, selten gespielte Scherzo a capriccio in Fis-moll (1844 in dem album musicale des jeunes pianistes bei Simrock erschienen), das sie von 1855 an öffentlich vortrug. Sie spielte es noch im Winter 1879—80 als Sechzigjährige im Frankfurter Museumskonzert wie ein junges Mädchen, dem Verfasser deshalb so gut erinnerlich, als er in demselben Konzert der Meisterin beim Mozartschen D-moll-Konzert die Notenblätter umwendete. Alle Mendelssohn'sche Klavierspielschwierigkeit ist in diesem Stücke zu finden, das eine wahre Prüfungsaufgabe für allersauberste Spielfertigkeit, höchste Entwickelung der Hand- und Fingergelenke, vorsichtigsten Pedalgebrauch bildet, infolge seines ungleichen musikalischen Inhalts auch an die Gestaltungskraft erhebliche Anforderungen stellt. Die Takte, in denen die linke Hand gegen den Schluß hin das Hauptthema überkommt, donnerte sie sehr männlich in Oktaven, im Seitensatze



verstand sie, die Alltäglichkeit der Erfindung wirkungsvoll durch ein rubato zu verdecken, das sonst bei Mendelssohn fehl am Platze ist.

Nächst diesem Scherzo spielte Frau Schumann gern die variations sérieuses, von Bülow sehr ätzend variations ennuyeuses genannt, als er nicht mehr auf M. eingeschworen war. Der Verfasser hatte sich dieses Werk in der unterrichtsfreien Pfingstzeit zu eigen gemacht und war verwundert, daß keine einzige Bemerkung sein Vorspiel unterbrach. Nach Beendigung erging die Frage an ihn: „Haben Sie das allein einstudiert?", die natürlich bejahend beantwortet wurde. „Daran habe ich eigentlich nichts auszusetzen", ließ sich der Mund Frau Schumanns dann vernehmen. Größeres Lob konnte wohl kaum gespendet werden, aber der ehrgeizigen Jugend wollte es nicht ganz genügen. Was sich der Jüngling denn eigentlich damals erwartet habe, hat sich später der Mann oft gefragt.

* * *

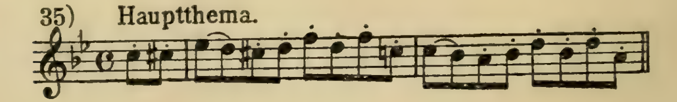
Clara Schumann hielt im Herbst 1880 den Augenblick zur Beendigung des Unterrichts an der Musikschule für gekommen; der Schüler war nach ihrer und Raffs Ansicht befähigt, seinen Künstlerweg allein fortzusetzen, auch die mitsprechenden äußeren Umstände drangen auf Selbständigmachung. Der musikalische Abschied von den vertrauten Räumen des Saalhofs war ahnungslos schon am 22. Juli mit dem wiederholten Vortrage von Mendelssohn D-moll-Konzert genommen worden. Es wurde diesmal mit Begleitung von Streichquintett unter Raffs Leitung gespielt. Zu ebener Erde saßen hinter dem Rücken des auf der Spielbühne befindlichen Klavierspielers die fünf Streicher, trotzdem war bei der der Schülerhaftigkeit wahrlich entwachsenen Leistungsfähigkeit aller Mitwirkenden eine Entgleisung nicht zu befürchten. Der in der Leitung mit dem Taktstock nicht geübte, deswegen auch nicht gewandte Raff schien anderer Ansicht zu sein, denn zur heimlichen Be-

lustigung der sattelfesten Spielenden verließ er bei jedem Soloeinsatz seinen Platz und begab sich zu dem sechs Schritte davon entfernt sitzenden Spieler, damit dieser seinen Einsatz nicht verpasse, dann kehrte er zu dem Häuflein der Begleitenden mit viel Bedächtigkeit zurück. Die Sorgsamkeit Raffs, die sich damit dem Spieler gegenüber bekundete, erkannten die sechs jugendlichen Ausbunde natürlich nicht. An einem späteren Prüfungstage wurde dann noch eine Sonate für Klavier und Violine, Werk des Verfassers, von ihm mit Bassermann gespielt. Eigentlich war die Sonate von anderen Tonsetzern, deren Einfälle man in sich aufgesogen hatte.

Clara Schumann sorgte im Herbst für ihren Schützling, sie verschaffte ihm die Stellung eines Klavier- und Harmonielehrers am Straßburger Konservatorium. Die führende Hand der gütigen Meisterin mußte nun entbehrt werden, war das auch schmerzlich, so war es auch heilsam. (S. die Nachbildung des Zeugnisses in der Beilage).

Viele Jahre verrannen, ehe die Beziehungen zur Helferin in den wichtigsten Entwickelungsjahren wieder lebendig werden konnten. Man stand am Pulte in Crefeld und leitete die seit langer Zeit wohlvertraute B-dur-Sinfonie von Schumann. Ein dortiger Musikfreund, der seine rechtsgelehrsame Schulung gern auf die Musikübung übertrug, erklärte sich mit dem Vortrage der Flötenkadenz im letzten Satze nicht einverstanden, wollte sie im Sinne und nach der für das Hauptthema gültigen Vorschrift ausgeführt wissen. Für Leser, die die Sinfonie nicht zur Hand und Hauptthema wie Kadenz nicht im Kopfe haben, ist beides hier abgedruckt:

35) Hauptthema.



Ihnen erfüllen ich den Wunsch
des Herrn Theodor Müller-
Reuter zu bestätigen,
daß derselbe längere
Zeit mein Schüler war,
und durch sein Talent
mir großes Interesse
gewährt. Ich bin überzeugt
daß Herr Müller als
Lehrer, wie als Spieler,
den an ihn gestellten
Anforderungen gerecht
werden wird.

Clara Schumann.

Frankfurt a/M
d. 1 Oktbr: 1880.

Frankfurt a/M
d. 11 Nov: 1893

Geehrter Herr Müller,

die Stelle i. d. B dur Symphonie meines Mannes darf wohl durchaus nicht staccato gespielt werden, ganz gebunden hat aber der Componist nicht vorgeschrieben, also soll sie wohl leicht geblasen werden, wohl etwas gebunden jedoch nicht

an[illegible]
lig[illegible]
zu[illegible]
S[illegible]
la[illegible]
ga[illegible]
geb[illegible]
nä[illegible]
—no[illegible]
Da[illegible]
abe[illegible]
ma[illegible]
nin[illegible]
[illegible]
gli[illegible]
[illegible]

36) Flötenkadenz.



Schumann hat also, wie man sieht, den Achtelgang der Flötenkadenz ohne Punkte und Bogen gelassen mit Ausnahme der beiden letzten Töne, die den Wiederbeginn des Hauptthemas bilden. Ist anzunehmen, daß der Tonsetzer eine Ausführung in der Weise des Hauptthemas wünschte und solch wichtige Vortragsart vorzuschreiben unterließ? Der gesunde Menschenverstand sagt Nein, aber tiefgründige Auffassungssucht reicht eben weiter. Um die Frage zu klären, wurde bei Frau Schumann angefragt, wie die Stelle im Sinne ihres Mannes zu blasen sei, ob gestoßen, gebunden oder anders.

Hier ist die Antwort:

Frankfurt a. M.
d. 21. Nov. 1893.

Geehrter Herr Müller

Die Cadenz in der B-dur-Symphonie meines Mannes darf wohl keinesfalls staccato gespielt werden, ganz gebunden hat aber der Komponist nicht vorgeschrieben, also soll sie wohl leicht geblasen werden, wohl etwas gebunden, jedoch nicht auf Kosten der Leichtigkeit. Die letzten zwei Staccato-Noten (Wiederanfang des Thema's) ließ mein Mann nicht ganz kurz, sondern etwas getragen spielen, als wäre über den staccato's noch ein Bogen.

Das ritartando darf aber ja nicht zu viel gemacht werden, nur, wie es da steht: un poco rit. . . . .

Mit freundlichem Gruße, auch an Ihre Frau
Ihre
aufrichtig ergebene
Clara Schumann.

(S. die Nachbildung in der Beilage).

Diese maßgebend entscheidende Vortragsanweisung befriedigt hoffentlich den Musikfreund noch nach 26 Jahren und mag allen Orchesterführern zur Richtschnur dienen.

Der kurze Briefwechsel brachte die Anbahnung der alten Beziehungen. Nach 14 Jahren endlich geschah das heiß begehrte Wiedersehen mit der ebenso geliebten wie unwandelbar und dankbar verehrten Meisterin, es war am 7. August 1894 in Interlaken. Man war ein anderer geworden, der echte, unverfälschte Schumannianer war geschwunden, andere Kunstrichtungen hatte man kennen und schätzen gelernt, beinahe kam man sich, wenn auch unberechtigter Weise; wie ein Abtrünniger vor. In tiefster Bewegung stand man der Greisin gegenüber in chalet Sterchi. Gewiß war es noch die alte liebe Frau Schumann, dieselben seelenvollen Augen, dieselbe leise Sprache, derselbe warme Druck der Hand wie ehedem — die ganze Jungend ward in diesen Augenblicken stürmisch lebendig — aber die man 1880 verlassen hatte, war es nicht mehr, das Alter mit seinen Gebrechen redete eine zu deutliche, eindringliche und erschütternde Sprache. Die jugendlich-rasche Beweglichkeit war der Mühseligkeit gewichen, die Schwerhörigkeit erschwerte die Aussprache. Geblieben war freilich die alte Güte. Sie gab sich kund in der Vorsorglichkeit, mit der sie half, zusagende Unterkunft für die in einigen Tagen erwartete Frau mit Sohn zu finden.

Bald brachte ein schöner sonniger Nachmittag die Teestunde, zu der Frau Schumann den Verfasser mit seiner Frau, der Tochter ihres Vetters Wilhelm Wieck, eingeladen hatte. Man ging an der Gartenumzäunung entlang, als wie aus fernen, längst vergangenen Tagen alte liebe, wohlvertraute Klavierklänge das Ohr trafen. Da schien es ja, als würden in Clara Schumanns Wohnung die halb vergessenen Wieckschen Übungen gespielt. Es war an dem. Ein junger Enkel übte nach altem Muster. Heftigst schmerzte das. Also auch hier eine Mauer. Im Jahre 1894 konnte man Klavierspieler nicht mehr mit Übungen erziehen, die Friedrich Wieck vor

mehr als zwei Menschenaltern für seine Tochter ersonnen hatte. Diese Überzeugung war die Frucht emsiger Lehrtätigkeit vieler Jahre und die aus reichen Erfahrungen gewonnene Erkenntnis.

Clara Schumann war sehr frisch an diesem Nachmittag, lebendigsten Geistes, unermüdlich in ihren Erkundungen nach Kunst und Leben, rührend in ihrer Besorgtheit um die Tochter des Vetters, mitteilsam und aufgeräumt. In alter Freundschaft ging man auseinander und rief sich „Auf baldiges Wiedersehen" zu. Wer konnte ahnen, daß man sich zum letzten Male Auge in Auge gesehen, Hand in Hand gedrückt hatte? Wenige Tage später erlitt sie den bekannten Unfall durch die Unvorsichtigkeit eines Reiters; als die Nichte Blumen brachte, konnte sie nicht mehr empfangen werden.

Nun ruht die hohe Frau längst an der Seite ihres unsterblichen Gatten, vereint mit ihm schaut sie aus höheren Gefilden auf die hastende Künstlerwelt, die in ihr ein unerreichbares Vorbild allezeit verehren muß. Litzmann hat ihre Bestattung in Bonn geschildert, viele Federn wurden nach ihrem Tode in Bewegung gesetzt, keiner der Schreiber hat vermocht, der hohen Priesterin so gerecht zu werden, wie der Grabredner Professor Sell in Bonn. Für die durch Amtsgeschäfte behinderte Geistlichkeit hatte er die pfarramtlichen Obliegenheiten übernommen; seine Rede bilde den Schluß unserer Aufzeichnungen. Ihre Formenschönheit, ihre Gedankenfülle und Gedankentiefe rechtfertigen den Abdruck, trotzdem er an anderer Stelle durch Marie Wieck schon geschehen ist, hinreichend.

„Wir sind hier in diesem uralten Kirchlein zu einer letzten Gedächtnisfeier versammelt, die der ehrwürdigen greisen Gattin des großen Tondichters gilt, der seit bald 40 Jahren auf unserm Friedhof ruht, während seine Schöpfungen gleich den Nachtigallen, die Jahr um Jahr in den Büschen um sein

Grab jauchzen und flöten, immer neu die Herzen entzücken und erheben — Robert Schumanns. Es ist Pfingsttag, und wir Christen gedenken der Ausgießung des heiligen Geistes über jenes Häuflein der ersten Apostel, die sie stark gemacht hat, das Evangelium von der großen Liebe Gottes in neuen Zungen der Welt zu verkündigen.

Eine von den neuen Zungen, die seitdem das Lob Gottes über die Erde trägt, das ist die in der Christenheit erwachsene heilige Tonkunst. Unsere Tonkunst, großgezogen in den Kirchenhallen als die Tochter des Gebets und der geweihten Phantasie, ist längst eine freie weltliche Kunst geworden, aber von ihrem Mutterhaus hat sie die Züge des Adels, der Seelenreinheit und des Aufstrebens zum Göttlichen behalten. Ein Meister dieser Tonkunst ist Robert Schumann gewesen und eine Priesterin dieser reinen, edlen und hülfreichen Kunst ist Clara Schumann gewesen, deren sterbliche Hülle wir hier umstehen. Mir ist angesichts dieser Vollendeten das Wort in den Sinn gekommen: „Was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat und in keines Menschen Herz gekommen ist, das hat Gott bereitet denen, die ihn lieben", verbunden mit dem anderen; „Welchen der Herr lieb hat, den züchtiget er." Seit vierzig Jahren, einen wie steilen, einsamen Weg ward diese Frau geführt. Sie hat es vermocht, nicht nur den furchtbaren Schmerz um den einzig geliebten Mann zu tragen und mit fester Hand und klarem Blick ihrer Kinder Los und Leben zu regieren, sie hat es vermocht, das wundervolle geistige Erbe, das Robert Schumann der Welt und insbesondere seinem Volke hinterlassen hat, der Welt zu erhalten indem sie als berufene Auslegerin seiner Werke sie zum wahren Verständnis brachte. Und mit gleicher Liebe und Hingabe hat sie die Schöpfungen geistesverwandter Meister in ihrer großen sachlichen Weise wiedergegeben, unter den nachschaffenden Ton-

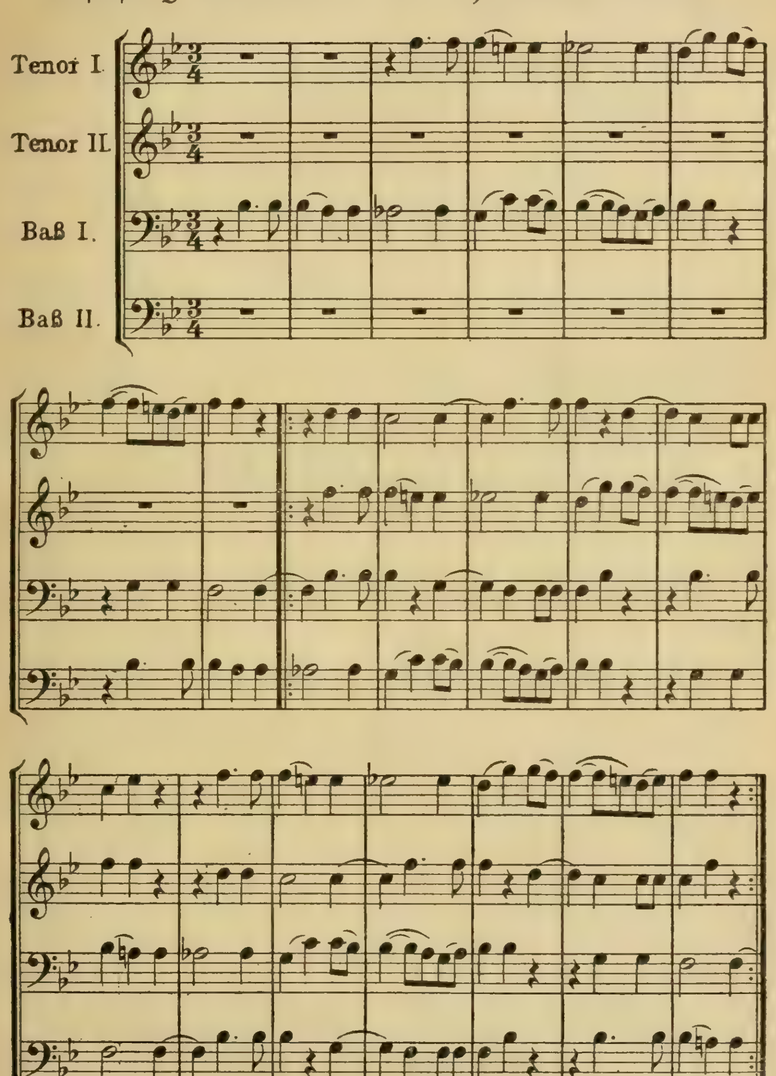
künstlern in erster Reihe stehend, unter den selbstschöpferischen künstlerischen Frauen der Welt einzig dastehend. Aus der zarten, leicht beschwingten Psyche, die Robert Schumann zu seinen wundervollsten Liedern inspierierte, ist die große, reife Künstlerin geworden, in der unser junges Geschlecht mit Ehrfurcht anstaunte die Zeugin jener vergangenen herrlichen Zeit Deutscher Musik, da Hand in Hand mit dem frischesten Wetteifer schaffender junger Geister die Lust an der Wiederbelebung der großen Altmeister von zwei Jahrhunderten ging und so der große einheitliche Zug unserer vaterländischen Tonkunst offenbar ward. Es ist die gottverliehene Gabe des Genius, zu hören und zu sehen, was anderer Menschen Sinnen verborgen ist. Wie oft hat uns bei Robert Schumanns Werken die Empfindung übermannt, daß er außerirdische Dinge erschaut haben müsse in wundersamer Pracht, daß sein Ohr Klänge gehört, die nie zuvor in eines Menschen Sinn gekommen sind. Und Clara Schumann war die Teilhaberin dieser Offenbarungen, die Gehülfin seiner Arbeiten, die Genossin der Leiden und Schmerzen des Genius. Jetzt ist sie die Genossin jener Verklärung, die er in fast überirdischen Tönen beschrieben in dem Verklärungsgesang des Faust: „Löset die Flocken los." Was kein anderes Auge gesehen, kein Ohr gehört hat, das ward ihr zuteil, und sie hat uns teilnehmen lassen an diesen Gesichten, sie hat die Welt berührt mit den edelsten Freuden, die es geben kann. Wie viel Glück, wie viel Trost, wie viel Erhebung und Begeisterung verdanken Tausende, Millionen diesem Paar! Dafür sagen wir hier im Angesichte Gottes, der der Geber aller guten und vollkommenen Gabe ist, unseren Dank. Eine solche Tonkunst ist eine wahre Hülfe, eine direkte Wohltat für das ganze arbeitende, sorgende und sich mühende Volk. Wenn mit solcher Empfindung des Dankes und der Verehrung diejenigen hierher treten, die der Vollendeten nicht

nahe gestanden haben, ja wenn ein so großer Teil des gebildeten Deutschlands, ja der gebildeten Welt an diesem Sarge steht, wie viel tiefer und innerlicher müssen Dank und Schmerz bei denen sein, die der Heimgegangenen als die Nächsten zur Seite standen, Kinder, Enkel, Geschwister, Freunde. Wieviel vermissen die Berufsgenossen, deren Zusammenspiel die nun erstarrte Hand nicht mehr die flüssige Rundung, nicht mehr den tiefen, vollen Grundton gibt! Wie völlig auch dies Leben ausgeklungen hat, das nach kurzen Leiden sich geendet, es ist den Angehörigen dennoch zu früh geendet. Da ist es der Pfingsttag, der die Trauernden mit seinem geöffneten Himmel, aus dem die Ströme göttlichen Trostes herniederrauschen, nach oben weißt: „Das kein Auge gesehen, kein Ohr gehört hat, das hat Gott bereitet denen, die ihn lieben." Alles, was hier auf Erden auch der am meisten von Gott begnadigte Seher sieht, das feinste Ohr des Künstlers hört und der erschlossene Sinn des Begabtesten erspäht, es ist nicht einmal ein Nachhall von der Herrlichkeit die denen soll offenbar werden, die Gott lieben. Es ist leicht und es ist schwer, Gott zu lieben; es ist leicht wenn wir meinen, die Spuren seiner Weisheit zu sehen in seiner wunderbaren Welt, leicht im Angesicht des für uns gestorbenen Gottessohnes an seine Barmherzigkeit zu glauben, in der Bewunderung großer Werke die Macht anzustaunen, die er den Menschen gegeben hat; aber es ist schwer, wenn es gilt, die Liebe Gottes zu betätigen an dem geringsten unserer Brüder, die uns das Leben sauer und das Lieben schwer machen. Und dennoch, wem die höchsten geistigen Segnungen zuteil geworden sind, wer das göttlich Heilige, das sittlich Gute, das ewig Schöne wie mit Augen geschaut hat, dem muß es möglich sein, als ein Apostel der Liebe Gottes, Pfingstflammen im Herzen, das Evangelium Gottes der Welt zu verkündigen, darüber hinaus es keines

gibt: „Gott ist die Liebe und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm. So soll der in Gottes Angesicht ausgesprochene Dank für das Lebenswerk dieser edlen Frau ausklingen in das Gelübde, daß so wie sie ein Segen Gottes für die Menschen war, durch ihre Kunst und ihren Charakter, daß so auch wir an unserm Teil ein Segen werden wollen für die, denen wir dienen dürfen. Denn auch uns soll einst die Verheißung gelten, „Das kein Auge gesehen und kein Ohre gehört hat und in keines Menschen Herz gekommen ist, das hat Gott bereitet denen, die ihn lieben".



Auflösung des Canons von Th. Müller-Reuter.



Friedrich Wieck

Erinnerungen an seine letzten Lebensjahre.



Nach einer Photographie aus seinen letzten Lebensjahren.

Über ein kleines und niemand wird mehr am Leben sein, der zu Friedrich Wieck in persönlichen Beziehungen gestanden, seines Unterrichts und Umgangs genossen hat. Der merkwürdige, in seinen letzten Lebensjahren reichlich knorrige Mann war eine vielumstrittene Persönlichkeit. Zwar hatte ihm die Welt die Anerkennung für die größte Tat seines Lebens, die Erziehung der Tochter Clara zu einer der bedeutendsten Klavierkünstlerinnen, bereitwilligst gewährt, aber mit dem Widerstand, den er der Verbindung Claras mit Robert Schumann entgegenstellte, hatte sie sich nicht abfinden können. Die Tochter hatte sich 1838 gegen den Vater und für den Geliebten entschieden, sie, die vollwichtigste Zeugin jener Zeit und Vorgänge wahrte in Kindesliebe, Dankbarkeit und Ehrfurcht feinfühligst, in tiefster Verschwiegenheit ihren Mund und ihre Feder ihr Leben lang und nahm mit ins Grab, was die neugierigen Menschen gar so gern haarklein gewußt hätten. Durch Litzmanns „Clara Schumann" ist der Schleier hinlänglich gelüftet, an dem Ergebnis der darin veröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen können weder Dr. Kohut*) noch Dr. Viktor Joß**) etwas ändern. Es soll gern zugegeben werden, daß die Bücher

*) Dr. Kohut, Friedrich Wieck (1888).

**) Dr. Victor Joß, Friedrich Wieck und Robert Schumann (1900). — Derselbe, Der Musikpädagoge Friedrich Wieck (1902).

der Genannten herzlich gut gemeint sind, aber ein treues Bild der Persönlichkeit Wiecks können sie nicht geben. Die Verfasser schöpfen ihre Kenntnisse aus zweckmäßig ausgesuchten Briefen und aus Erzählungen der Stiefschwester Clara Schumanns, Marie Wieck, sie standen dem alten Vater Wieck nicht nahe, waren mit der Luft seines Hauses und der Eigenart seines Wesens nicht vertraut. Man kann also diese Bücher nur mit großer Vorsicht genießen, kann sie nur in Verbindung mit den Untersuchungen und Schriften Wustmanns, Jansens und Litzmanns lesen. Hier haben wir uns auch nicht mit jenem Abschnitt aus Wiecks Leben, noch mit einer der genannten Veröffentlichungen zu tun, versagen uns auch gern, auf deren letzte, von Marie Wieck*) verfaßte Bereicherung, die zum Teil wahrhaft bedauernswert ist, einzugehen.

Wer wie der Verfasser in Friedrich Wiecks Hause drei Jahre verkehrte, seinen, seines Sohnes Alwin und seiner Tochter Clara Unterricht genoß, im Hause des Neffen Wilhelm Wieck jahrelang Kenntnis über Friedrichs Leben erhielt und endlich, durch Einheiratung in die Wieck'sche Familie, Vertraulichstes zu hören bekam, wird einiges bekannt geben können, was als zuverlässig gelten darf.

Der Verkehr des Verfassers im Hause des „Papa Wieck", wie sich der 85jährige alte Herr mit Vorliebe nennen hörte, erstreckte sich auf des letzteren drei letzten Lebensjahre. Der Sohn Alwin erkannte die überragende Erziehungskunst und -Erfahrung des Vaters willig an, sein Urteil in Unterrichtsangelegenheiten war ihm maßgebend und unantastbar. Die Schüler wurden dem Vater vorgeführt, ihre Leistungen seinem Gutachten unterstellt, gelegentlich wurde auch mit dem alten Herrn gedroht. In Friedrichs Hause in Dresden, Pillnitzerstraße 34,

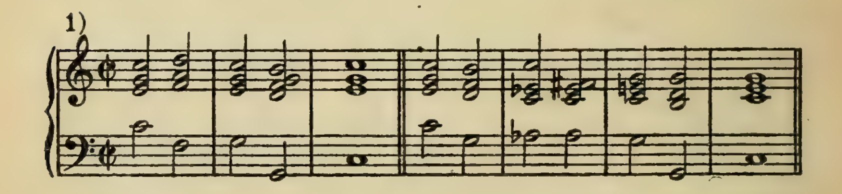
*) Marie Wieck, Aus dem Kreise Wieck-Schumann (1912).

herrschte strenge Zucht, die auch noch die damals der Jugend bereits entwachsene Tochter Marie zu fühlen bekam, auch kann nicht verschwiegen werden, daß es dann und wann gewalttätig züging. Man ging aber gern zum alten Herrn, seine derbe Art, seine sich oft zu ungebundener Grobheit steigernde, packend anschauliche und durch ihre Unbekümmertheit belustigende Ausdrucksweise, die Art, wie er den großen, bedeutenden, starken Mann herauskehrte, zogen an.

Auf sein Lehrverfahren war er sehr stolz, nicht minder der Großsiegelbewahrer Alwin, der leider später mit der Stiefschwester Marie über die Rechtmäßigkeit und Zuständigkeit der Veröffentlichung in einen Rechtsstreit geriet. Der „richtige, kunstgerechte Anschlag“ spielte eine große Rolle, man hatte ihn gewissermaßen in Erbpacht genommen und ritt dieses Steckenpferd gern und mit selbstgefälligem Behagen vor. Über die Art, wie Wiecks den Anschlag entwickelten, welche besonderen Aufgaben sie dabei der Hand- und Fingerhaltung, dem Handgelenk und Arm zuwiesen, heute noch zu reden, ist verspätet. Seinerzeit bestand die Lehrweise zu Recht, heute kann man mit ihr keinen Klavierspieler mehr erziehen, sie war aber schon 1870 rückständig und veraltet. Der fortschreitenden Entwickelung des Klavierbaues, wie sie sich besonders in dem tieferen Tastenfall aussprach, hatten Wieck und sein Sohn keine Rechnung getragen, die Errungenschaften Liszt's und dessen Schule wurden lächerlich gemacht. Hans von Bülows Ausgabe der Klavieretüden von Cramer war im Wieck'schen Unterricht verpönt, über die vernünftige Übertragung der bekannten D-dur-Übung nach Des entrüsteten sich beide heftig. Tausig's Ausgabe des Gradus ad parnassum von Clementi teilte dasselbe Schicksal, die der Entwickelung geschmeidigen Daumenuntersatzes so ungemein förderliche Fingersetzung Tausigs in der ersten und zweiten Clementischen Übung wurde

kurzerhand als Fingerverrenkung abgetan. Überhaupt, die Namen Liszt, Tausig, Hans von Bülow wirkten für die Wiecks und ihren gläubigen Kreis wie ein rotes Tuch, besonders auf des letzteren Haupt ergoß sich eine volle Schale heißen Zornes über seinen „harten" Anschlag und sein „seelenloses" Spiel.

Aber einen besonderen Vorteil, man kann ruhig sagen, einen unschätzbaren, bot die Wieck'sche Klaviererziehung damit, daß sie geradezu spielend und nie versagend den Schülern die Begriffe von Tonika, Dominante, Unterdominante, Leiteton, Umkehrungen, Trugschluß, Dominantseptimenakkord usw. vermittelte, die Fertigkeit des Übergehens in andere Tonarten (Modulation) und des Übertragens in solche (Transposition), auch allerhand Wichtiges aus der Formenlehre beinahe mühelos aufzwang. Alle diesen Zwecken dienenden Übungen wurden nicht nach Noten gelehrt und gelernt, ein einfaches Heftchen, in das nur die Fingersätze eingetragen wurden, genügte zur schriftlichen Festhaltung, zur Unterstützung des Gedächtnisses. Hänschen lernte ahnungslos, was dem ahnungsvollsten Hans später erhebliche Schwierigkeiten machte. Die Wieck'schen Kadenzübungen in allen Tonarten auf folgenden Grundlagen



mit ihren dutzendfältigen Veränderungen,

die der Aneignung der Dominantseptimenakkorde geltenden gebrochenen Läufe



die Aneinanderreihung der 24 Dreiklänge in allen Lagen und Abwandlungen mit darauf gegründeten Übungen



sind leider trotz ihres großen musikerzieherischen Wertes kaum beachtet worden, man kann sich jedoch darüber unterrichten in den beiden von seinem Sohne Alwin Wieck herausgegebenen Werken:

a) Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforteunterricht nach Friedrich Wiecks Methode, Leipzig, Siegel.
b) Materialien zu Wiecks Pianofortemethodik, Berlin, Simrock.

Mit unerbittlicher Strenge, ja mit Halsstarrigkeit bestand Wieck auf der vollkommensten Beherrschung auch der kürzesten Übung, des kleinsten Vortragsstückes. Die bekannte Ratlosigkeit sowohl der Lehrer wie der Schüler beim Vorspielen geißelte

er mit Vorliebe mit den Worten: „Das Alte habe ich vergessen, das Neue kann ich noch nicht". So wenig glaubhaft es auch klingen mag, so bleibt die Tatsache doch bestehen, daß der Verfasser die ganze Schule der Geläufigkeit von vorn nach hinten, sage und schreibe zwölfmal durchgeübt hat, sehr vorsorglich wurden die Wiederholungen bei jeder Übung von 1—12 angeschrieben.

Die Auswahl und Bestimmung des Übungs- und Vorspielstoffes wandelte auf veralteten Wegen. War es vom klaviererzieherischen Standpunkte aus auch noch zu verstehen, daß auf die Einübung eines Field'schen Klavierkonzerts Wert gelegt wurde, so kann man den Zwang, der mit der Übung eines Konzertes von Pixis (C-dur, op. 100) im Jahre 1870 auferlegt wurde, als Zeit- und Kraftvergeudung kennzeichnen. Aber die Tochter Clara hatte dieses Konzert 1831 auch öffentlich vorgetragen, also vorher hinreichend üben müssen.

Strenge Sachlichkeit gebietet, festzustellen, daß das, was man einen Klavierspieler nennt, Friedrich Wieck nicht gewesen ist. Sein Erziehungsvermögen in rein klavierspielerischen Dingen mußte demnach begrenzt sein und war es auch. Man kann schließlich doch nur lehren, d. h. anderen beibringen, was man selbst kann. Wenn gegen diese Behauptung Clara Schumann ausgespielt werden sollte, so weiß jeder erfahrene und nachdenkliche Lehrer, daß bei jedem Instrument gewisse natürliche Begabungen angeboren sein müssen, sich auch durch übertriebensten Fleiß nicht erwerben lassen. Man wird beim denkbar besten Unterricht kein gottbegnadeter Sänger, wenn man nicht eine gottbegnadete angeborene Stimme hat; ein Klavierspieler muß eine Klavierhand, ein Geiger eine Geigerhand mit auf die Welt bringen. Clara Schumann hatte eine solche vollendet entwickelte Klavierhand, die Schwester Marie nicht in gleichem Maße. Deshalb stand auch die rein handwerksmäßige Seite

von der letzteren Spiel recht erheblich gegen die der älteren Schwester zurück. Die Ahnung dessen und die schmerzliche Gewißheit, daß sie keine Clara war und werden konnte, hat Marie wohl manches Wort und manche Handlungsweise eingegeben, die besser unterblieben wären. Friedrich Wieck war viel zu klug, als daß er das nicht gewußt hätte. Der ungeheuere geistige Einfluß Robert Schumanns hatte Clara zur Hohenpriesterin gemacht, und das geschah erst nach der Verheiratung. Friedrich Wieck mag diesen Einfluß Schumanns wohl 1836 unwillkürlich empfunden oder geahnt haben, darin wäre dann einer der tief verborgenen Gründe zu finden, der ihn zu seiner hartnäckigen Stellungnahme gegen die Verbindung veranlaßte.

Hans von Bülow kann man doch nicht im Ernste einen Schüler Friedrich Wiecks im allgültigen Sinne nennen, oder ihn etwa gar als einen Vertreter der Wieck'schen Unterrichtslehre in Anspruch nehmen, wie es die Marie Wieck nahestehenden Veröffentlichungen von Kohut und Joß so gerne glaubhaft machen möchten. Es lohnt sich, dies einmal festzustellen.

Der $11^1/_2$jährige Knabe Bülow lernte Clara Schumann 1841, als Wieck bereits nach Dresden übergesiedelt war, in Leipzig kennen, spielte ihr vor und bekam vorgespielt. Das geschah zu derselben Zeit, als er mit Mendelssohn dessen Rondo capriccioso übte (s. die Vorrede zur Bülow'schen Ausgabe dieses Stückes). In Leipzig hatte Bülow 1845 Klavierunterricht bei Louis Plaidy, dessen Unterrichtsverfahren dem Wieck'schen nahestand oder auch umgekehrt. Dabei sei mit Nachdruck auf die Toccata von Czerny, ein vortreffliches, jetzt beinahe vergessenes Übungsstück hingewiesen, das Plaidy seinem Schüler empfahl (s. Bülow-Briefe I, S. 40) und das im Wieck'schen Unterricht eine große Rolle spielte, wie es der Verfasser aus Erfahrung

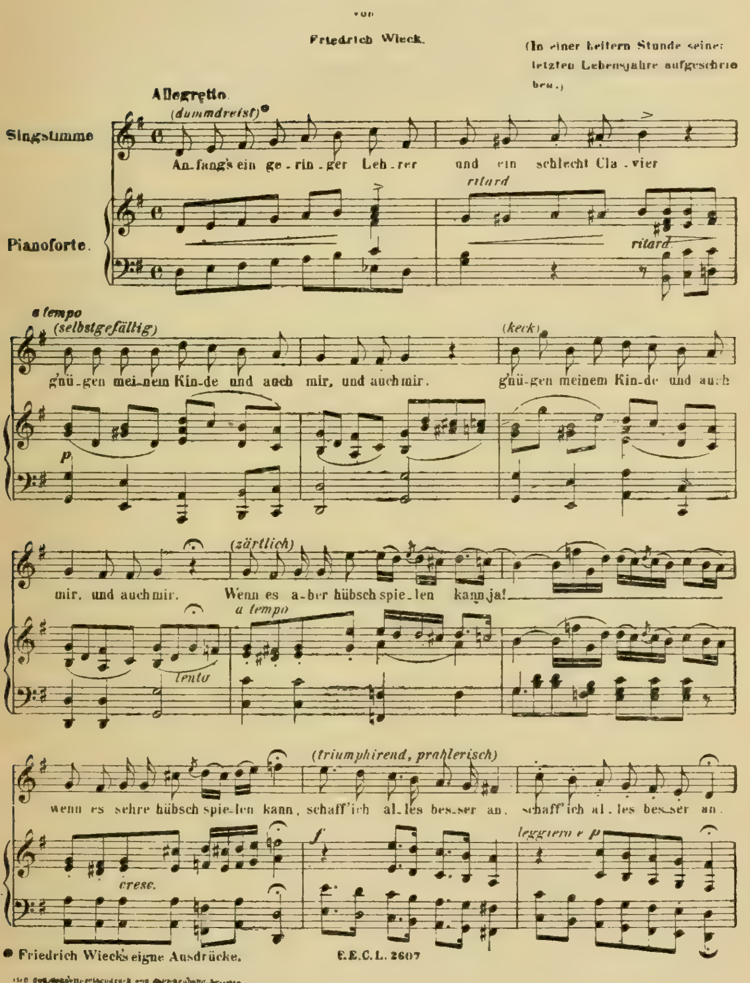
weiß. Es hat bei Robert Schumanns gleichnamigem Stück, op. 7, Pate gestanden. Wiecks Unterricht hat Bülow im Jahre 1845/46 offenbar nur vorübergehend genossen. Die Herausgeberin der Bülow-Briefe gibt in der Vorrede zu diesen bekannt, daß nichts über den Unterricht hat ermittelt werden können, sie glaubt annehmen zu dürfen, der Wieck'sche Unterricht sei neben dem bei der Klavierlehrerin Frl. Schmiedel hergegangen. Wie dem aber auch sei, Wieck hat Bülow nur eine kurze Zeitspanne Unterricht erteilt, als Bülow mit 14 Jahren ein schon recht sattelfester Klavierspieler war. Der Brief Bülows vom 29. September 1846 (bei Kohut und Joß mitgeteilt) beweist nichts mehr und nichts weniger, als daß Bülow kurz vorher bei Wieck Unterricht gehabt hat. Die kurze Dauer dieses Unterrichts werden durch die bekannten Jahreszahlen und die Begleitumstände bewiesen. Wenn Wieck 1863 Bülow brieflich als „Meister" anredet, so weiß doch jeder, der wie der Verfasser so lange bei Wieck Vater und Sohn verkehrte, daß man später die Bülow'sche Klavierspielkunst sehr ernstlich verneinte.

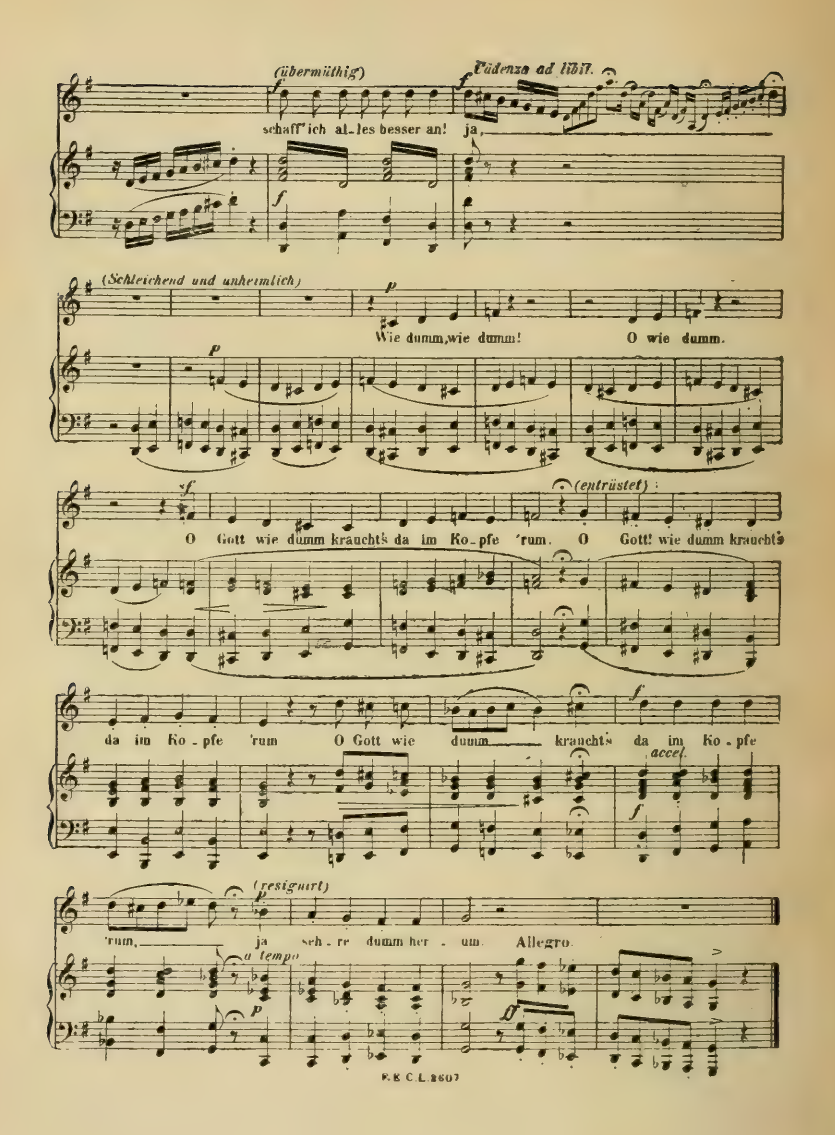
In Anknüpfung an das bereits Gesagte muß sogleich nachdrücklichst ausgesprochen werden, daß man in den ersten Lernjahren kaum einen besseren als den Wieck'schen Unterricht genießen konnte, sich schwer eine überlegtere, vorsichtigere Führung denken kann. An einer bestimmten Stelle hörte dann allerdings die Wieck'sche Erziehungskunst der Spielfertigkeiten auf. Nicht aufhörte seine geistige Führung, denn er hatte das Beste seiner Zeit gehört, begierig aufgenommen, darüber viel nachgedacht und daraus die Meisterschaft der Übermittlung gewonnen.

Friedrich Wieck wollte gern geglaubt wissen, daß er des Bauernstandes entstammte. Ganz entsprach das der Wirklichkeit nicht, denn der Vater war ein ursprünglich in aus-


Ein musikalischer Scherz
für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung
Als Anhang
zu den musikalischen Bauernsprüchen
von
FRIEDRICH WIECK.
Zweite vermehrte Auflage

Ein musikalischer Scherz.




(übermüthig)
Cadenza ad libit.
schaff' ich al-les besser an! ja,
(Schleichend und unheimlich)
Wie dumm, wie dumm! O wie dumm.
(entrüstet)
O Gott wie dumm krauchts da im Ko-pfe 'rum. O Gott! wie dumm krauchts
da im Ko-pfe 'rum O Gott wie dumm krauchts da im Ko-pfe
accel.
'rum, ja seh-re dumm her-um. Allegro.
(resignirt)
a tempo

kömmlichen Verhältnissen lebender Kauf- und Handelsmann, die Mutter eine Pastorentochter, die allerdings zu Pretzsch bei Torgau auf dem Lande lebten. Die angebliche Bauernhaftigkeit gab aber einen dankbaren Hintergrund ab. Er hielt die beeinflussende Annahme bis an sein Ende aufrecht und hatte ihr ein bleibendes Zeichen verliehen in einem kleinen Schriftchen, das 1871 in Dresden (L. Wolf's Buchhandlung) unter folgender Aufschrift ohne Nennung des Verfassers erschien:

„Musikalische Bauernsprüche aus dem groben Tagebuche eines alten Musikmachers. — Ein Neujahrsblatt für seine Schüler und Schülerinnen und für einige Andere noch auf das Jahr 1871."

Eine „Vorbemerkung des Herausgebers" leitete das Schriftchen ein, sie stammte natürlich vom Verfasser und ließ ihn deutlich erkennen.

„Mit nachstehenden musikalischen Bauernsprüchen hoffe ich musikalischen Kreisen etwas Interessantes bieten zu können, da sie eine rühmlichst bekannte Autorität im musikalischen Pädagogenfache von großem Styl zum Verfasser haben. Manche Leser, besonders Lehrer für Clavier, Gesang und höhere musikalische Erziehung werden den vielgenannten, durch epochemachende Erfolge in seinem Gebiete hervorragenden Altmeister', der sich als ebenso originell wie praktisch erwies, errathen und seinen 60jährigen Erfahrungen, wenn auch oft mit Lächeln, zustimmen."

Eine zweite Auflage, sehr vermehrt, erschien 1875 in Leipzig (F. E. C. Leuckart) als

„Musikalische Bauernsprüche und Aphorismen ernsten und heiteren Inhalts."

Diese Bauernsprüche sind in Reime gebrachte, auch in ungebundener Rede vorgetragene Kunst-, Unterrichts- und Lebenserfahrungen. Der Name stellt sich als hübsch kleidender Deckmantel für die ungelenke Form und die Ursprünglichkeit des sprachlichen Ausdrucks dar. Seine bäuerliche Abstammung betont der Verfasser gleich am Beginn, wenn er sagt:

An Alle.

„Ich habe meine Mission erfüllt
Und als Bauer brav gebrüllt
Für Schönheit und süßes Gefühl.
Hat's gefallen? — Ich zweifle sehr: es war Alles still."

Deutlicher noch heißt es an späterer Stelle:

Meine Bauernsprüche.

„Grob müssen sie sein,
Dafür bin ich Bauer;" usw.

Die Geburt eines Nachkömmlings der ersten Auflage wurde stets mit reichlich viel Behagen verkündet, die Vorlesung im großen, dauernd beweglich gehaltenen Schaukelstuhle mit gewisser Feierlichkeit umgeben. Einer der nachgeborenen Sprüche ließ musikalisch ungebildete Eltern sagen:

„Anfangs ein geringer Lehrer und ein schlecht Clavier
Genügen meinem Kinde und auch mir,
Wenn es aber hübsch spielen kann,
Schaff' ich gleich alles besser an."

Der deutsch-französische Krieg 1870/71 war vorüber gebraust und die älteren Leser werden sich des Einfalls des Füsiliers Kutschke

„Was kraucht dort in dem Busch herum?
Ich glaub', es ist Napolium"

in Heiterkeit erinnern. Er ist nachher zum weit und breit bekannten, in deutschen Landen überall gesungenen Kutschkelied geworden.

Eines Tages empfing uns Papa Wieck mit dem Ausrufe:

„Ginder, ich hab' ä Gutschgelied gomboniert!"

Des Rätsels überraschende Lösung war, daß er dem obigen Bauernspruche die folgende Zeile

„O, wie dumm krauchts da im Kopf herum"

zugefügt und das ganze in Musik gesetzt hatte*)

*) Kohut (Friedrich Wieck, S. 209) kennt den Bauernspruch, weiß aber nichts von dessen Namen und Entstehung, beides uns Schülern so wohlvertraut; ihm wäre die auf rechteckigem Papier geschriebene Notenhandschrift leicht zugänglich gewesen.

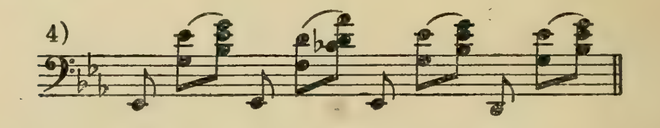
Von köstlicher Belustigung für die Zuhörer war der Vortrag des Kutschkeliedes durch den aufgeräumten Alten, der ihn oft und gern zum besten gab. Die morschen Hände des Greises, die in allen Lagen gleich wackelige Stimme, das Herumrutschen auf dem Klavierstuhle, die Übertreibungen des Vortrags mit den Dazwischenstreuungen mündlicher Erläuterungen — alles das zusammen war ein Schauspiel für Götter. In seiner ganzen Geiselsucht und Witzigkeit ist der Bauernspruch nur zu verstehen, wenn man sich ihn unter Beachtung aller Vortrags- und Ausdrucksvorschriften spielt und singt. Erschienen ist er (bei Leuckart) als „Ein musikalischer Scherz" mit der ausdrücklichen Bezugnahme „Als Anhang zu den musikalischen Bauernsprüchen" (siehe die Notenbeilage am Ende dieses Aufsatzes). Auch steht vorsorglich als Randbemerkung dabei: „In einer heiteren Stunde seiner letzten Lebensjahre aufgeschrieben". Die den Noten beigeschriebenen Anweisungen: „dummdreist, selbstgefällig, keck, zärtlich, triumphierend prahlerisch, übermütig, schleichend und unheimlich, resigniert" sprach Wieck beim Vortrage stets dazwischen. Deswegen enthält der Druck auch noch die Bemerkung: „Friedrich Wiecks eigene Ausdrücke". Der Alte war ein vollendeter Schauspieler, wenn er uns sein Kutschkelied vorsang.

Mit der Erzählung vom Kutschkeliede, die ihren Ausgang von den Bauernsprüchen nahm, ist etwas vorgegriffen worden. Wir kehren zurück und schildern den Verlauf der ersten Unterweisung, immer nur von der Absicht geleitet, ein getreues Bild von Friedrich Wieck zu zeichnen.

Man kam zum alten Herrn gewöhnlich um die sechste Nachmittagsstunde, um welche Zeit er in dem, dem großen Musikzimmer benachbarten kleineren Nebenraum eine Suppe zu essen pflegte. Wehe dem Schüler, der sich untätig, ohne sich an den einen nußbaumernen Flügel zu setzen und zu spielen,

verhielt; er hatte verspielt. Der Verfasser, das ahnungslose, mit den Gepflogenheiten des Meisters noch nicht vertraute Opfer, saß bescheiden wartend, tatenlos, und mußte dafür zunächst eine volle Schale Wieck'schen Zornes über sich ergehen lassen. Das Ausnutzen der Minuten forderte und predigte Wieck stets, sich damit zu dem wichtigen Übungsgrundsatze „Nicht zu viel hintereinander, aber öfter", bekennend. Endlich kam man doch zum Spielen, und das zweite Gewitter entlud sich über des Schülers Haupt, denn er hatte außer acht gelassen, ein kleines Vorspiel zu machen. „Du weeßt ja gar nich, ob mei Glimpergasten eegentlich richt'g geht". Kein Zweifel, der böse Alte hatte so unrecht nicht. Zum Vorspiel war ausersehen Chopins Nocturne Es-dur, op. 9. Kein besseres, vollgültigeres Zeugnis von der Urwüchsigkeit der Ausdrucksweise des alten Meisters kann gegeben werden, als durch die wahrhafte Erzählung dieser ersten Unterrichtsstunde. Für empfindsame Naturen paßt die Schilderung vielleicht nicht, die Ausdrücke Friedrichs zu mildern hieße aber, ihnen allen Reiz der Ursprünglichkeit nehmen. Wortwahrheit wird gewährleistet.

Nur wenige Takte waren gespielt, da ergrimmte der Gewaltige über die mangelhafte Ausführung der Grundbaßnoten in der linken Hand. Diese Baßtöne auf je das erste Achtel von einer Triole



waren ihm zu „lappig", nicht gesund, sprechend und kernig genug. Schnellstens war der kleine Verbrecher vom Klavier weggeschoben, Wieck saß plötzlich daran, ahmte in übertriebener,

verzweiflungsvoll lächerlicher Art das Spiel des Schülers nach, verächtlich und wegwerfend die Tasten anrührend und stieß zornig in unverfälschter sächsischer Mundart die Worte aus:

„I, ihr verfluchtchen Saujungens, da sätzt'r eich ans Glavier un denkt, na, da will 'ch ämal de Ludersch, de Bäße da unten de Ludersch, ämal a bissel andibbeln!"

Wortwörtlich wahr, unvergeßlich in seiner grimmen Spaßhaftigkeit und blutig ernst dabei gemeint.

Die wahre Pein jener Stunde begann jedoch erst, als die Begleitung der linken Hand allein geübt wurde. Es hat mehr als diese eine Stunde gekostet, bis es gelang, die doppelten und dreifachen Griffe (s. das obige Notenbeispiel) mit der von Wieck verlangten Genauigkeit, Bindung und ohne Brechung auszuführen. Wieviele Lehrer und Schüler beschäftigen sich mit solchen Kleinigkeiten stundenlang?

Die Unterweisung ging in dieser Stunde nicht über das Teilstück der linken Hand hinaus. Erst später, als das mit der geforderten Genauigkeit völlig gelang, derart beherrscht wurde, daß alle Aufmerksamkeit dem Vortrage der Melodie gewidmet werden konnte, durfte das Zusammenspiel beider Hände erfolgen. Das kostete auch noch reichliche Mühe, weil Freiheit des Vortrags gewährt und gefordert, aber keinerlei Ungebundenheit und Willkür gestattet wurde. Was der mündlichen Unterweisung nicht gelang, wurde zu erreichen gesucht durch Vor- und Nachsingen der Melodie und durch lebendiges Vorspiel, das die Greisenfinger noch immer gestatteten.

Eingangs ist flüchtig die Rede gewesen von Gewalttätigkeit in Wieck's Hause, natürlich kann sich das nur um geistige Gewalttätigkeit, um rücksichtslose Ausübung einer Selbstherrschaft handeln, wofür das folgende Beispiel.

Dann und wann versammlte der geistesfrische alte Herr bei sich einen größeren Kreis von Zuhörern. Bei solchen Gelegenheiten spielte in der Regel die damals 38 jährige Tochter Marie vor. Wieck erzählte aus seinem Leben, seinem Verkehr, erläuterte Bauernsprüche, sprach über sein Buch „Klavier und Gesang“ verbreitete sich über seinen „kunstgerechten Anschlag“ und über Tonansatz bei Singenden, höhnte und spottete, äffte allerlei Ungezogenheiten nach — alles im nie ruhenden Schaukelstuhle. Die vorgetragenen Leistungen wurden schonungslos besprochen, belobt, gerügt. Eine Fülle Anregungen nahm man mit fort.

„Heute soll Ihnen meine Tochter Marie einmal etwas ganz besonderes spielen, die 32 Variationen in C-moll von Beethoven.

Das war die Einleitung zu einem längeren Vortrage, den Wieck über den bedeutsamen Inhalt des Werkes, über die Kunst, aus einem Thema von 8 Takten ein so hochstehendes und umfangreiches Tonstück zu entwickeln, hielt.*)

„Nun spiele die 32 Variationen und zeige was Beethoven aus 8 Takten gemacht hat“ sprach er dann zur längst bereit sitzenden Spielerin. Sie war mit dem Vortrage der Variationen nicht weit gediehen, als Wieck unruhig und unruhiger wurde, Zeichen seines Mißfallens zu erkennen gab. Dann stand er so behende es die alten Glieder gestatteten von dem neben dem Broadwood-Flügel stehenden Schaukelstuhle auf, griff der Tochter in die Hände und herrschte sie

*) In dem unerquicklichen Buche „Aus dem Kreise Wieck-Schumann“ erzählt Marie Wieck S. 234/35 von einem Vortrag des Vaters über die 32 Variationen und Vorspiel derselben. Das beweist, daß sich Friedrich Wieck für solchen Vortrag vorbereitet und ihn niedergeschrieben hat. Unser oben geschildertes Erlebnis geschah zu anderer Zeit, es ist begreiflich, daß die Tochter die ihr widerfahrene Behandlung verschwieg.

vor der ganzen Versammlung an: „Steh auf, hör auf, Du hast heute keine Lust.“ Wirklich, Marie Wieck hörte auf, verschwand mit hochgerötetem Kopfe und die ganze Gesellschaft saß beklommen.

Diese Strenge, die Bloßstellung der erwachsenen kunstgeübten Tochter war gewiß nicht angebracht, sie zeigt, daß Wieck auch zur Unzeit und am unrechten Orte recht ungemütlich werden konnte. Das Beispiel zeigt aber auch, eine wie hohe Auffassung Friedrich Wieck von der Kunst hatte, und welche Anforderungen er an die Künstler stellte.

Von ganz anderer, von gemütstiefer Seite zeigte sich Friedrich Wieck in folgendem Erlebnis. Zu dessen rechten Verständnis gehört zu wissen, daß er die Zeit von Frühling bis Herbst in dem Elbdörfchen Loschwitz bei Dresden verbrachte. Dort wohnte er in den letzten Jahren bei dem Zuckerbäcker neben der Kirche. Zu dem kleinen, wohlgepflegten und schmucken Landhäuschen, dessen ersten Stock er inne hatte, führten Stufen empor, durch einen wohlgepflegten mit Obstbäumen und Blumen bestandenen Garten gelangte man zum seitlich gelegenen Hauseingang. Rechts stand ein alter Apfelbaum, der einen seiner starken Äste tief bis fast zum Erdboden gesenkt hatte, auf dem er, hingelagert, fortlief. In einem Frühling, der das ganze Elbtal in einen blühenden Garten gewandelt hatte, trug dieser Baum ein Blütenkleid sondergleichen, der gesenkte Ast war in ein duftiges weiß-rosaes Gewand gehüllt.

Wieder einmal wurden wir mit einem neuen Bauernspruch überrascht. Seine Mitteilung an uns geschah mit bisher noch nicht erlebter Andacht. Wie in Erinnerung an seine Predigerzeit sprach Wieck langsam, mit Bedacht, die Hände gefaltet zu uns also:

Der gottbegnad'te Baum
Hat für sein Blüthenmeer nicht Raum,
Da neigt er sich im Überfluß
Und giebt der Erde einen Kuß.
Wenn eine Blüth' ein Wunder ist,
Wer ist's, der Gottes Größe mißt?"

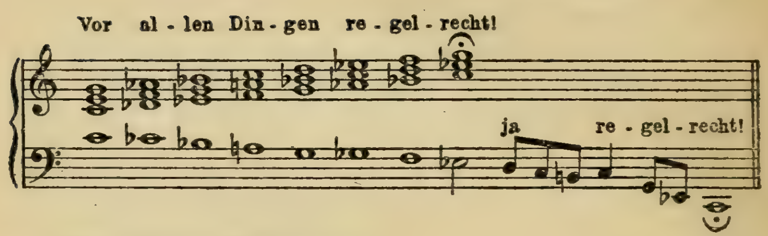
Nach 48 Jahren ist das Bild dieser selten schönen Frühlingsstunde noch so lebendig in der Erinnerung des Verfassers als sei sie gestern erlebt worden; der Reim wird aus dem Gedächtnis aufgeschrieben.

Ein heiteres Vorspiel hatte die Bekanntgabe des Bauernspruches an uns, zu dessem rechten Verständnis auch eine Vorbemerkung gehört. In seinen letzten Lebensjahren gefiel sich Papa Wieck mehr in der Rolle eines Gesang- als in der eines Klavierlehrers. Viele Sängerinnen mit und ohne Stimme umgaben ihn. Eine derselben mühte sich seit langen mit der Arie „una voce poco fa" („Frag ich mein beklommenes Herz") aus Rossini's Barbier, ohne sonderlichen Erfolg ab. Den vielen Unterweisungen — Gesangunterricht konnte man diese Stunden eigentlich nicht nennen — wohnte der Verfasser als Klavierbegleitender Knabe bei. Er war als Chorknabe in der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt hinreichend im Singen geübt, seine Stimme war noch nicht gebrochen, er verfügte noch über einen hohen, beweglichen Sopran. Vor der Verlesung des Apfelbaumspruches befand er sich allein mit Wieck und Zufall oder Schicksalsgunst waren die Veranlassung, daß er sich selbst an der Arie und deren schwierigen Verzierungen versuchte. Der Versuch gelang überraschend, der Kleine mußte dann mit seinem Sopranstimmchen die Arie der viel älteren Sängerin Frl. L. . . vorsingen und wurde als Muster von Mut und Begabung, der Gesellschaft vorgeführt. „Da gennt'r eich ä Beispiel nähm'n an dem Jung'n".

In irgend einer Friedrich Wieck betreffenden Veröffentlichung, die dem Verfasser mit dem Titel nicht mehr genau bekannt ist, steht dieser Bauernspruch mit der Überschrift „Auf einem Apfelbaum der im Garten gefällt wurde" und es ist, entsprechend dieser Überschrift ihm eine Fortsetzung (bezeichnet mit 2) gegeben worden, die auf die Fällung des Baumes Bezug nimmt. Überschrift und Fortsetzung sind Zusätze späterer Zeit. Als Wieck die Blüte des Baumes besang, dachte man nicht an die Fällung, man ließ die Blüten erst ruhig zu Früchten reifen und erntete sie ab, bevor die Fällung vorgenommen wurde. Tiefer blickende Leser werden die späteren Hinzufügungen leicht erkennen, und es mag dahin stehen, wann sie erfolgte und wer die irreführende Überschrift verfaßt hat.

Leidenschaftlich gern zogen wir nach Loschwitz, nicht nur immer der Musik wegen. Im Wirtschaftsgarten bei Demnitz an der Elbe gabs gelegentlich „Gaffee und Guchen", in der gemütlichen, heimlich und versteckt gelegenen Kneipe von Gebhardt im Grunde winkte dann und wann ein Glas des dunklen einfachen Bieres und eine belegte Semmel, bei besonderen Anlässen auch wohl eine Bierkaltschale. Allsommerlich fand sich dort der alte Heinrich Dorn aus Berlin, der einstige Lehrer von Robert Schumann, in vielen musikalischen Ansichten Gesinnungsgenosse von Wieck, ein. An Urwüchsigkeit gaben sich die beiden alten Freunde nichts nach, Dorn machte seinem Namen durch Stachlichkeit alle Ehre. Mit dem Verfasser, der Harmonieunterricht bei Julius Otto genoß, pflegte er Gespräche über die Künste des Tonsatzes. Die Todsünde von Quintenfortschreitungen die Otto predigte, faßte er milder auf. Er verriet sogar einst ein unfehlbares Gegenmittel gegen solche Verirrung, nämlich die Gegenbewegung und reihte es mit Menschenfreundlichkeit in folgende Stammbucheintragung. (S. die Nachbildung in der Beilage.)

Loschwitz, 30. 7. 74.



Dem jungen Strebenden
vom alten Lebenden!

H. Dorn.

Diese Beweisführung von der Unschädlichkeit der Quintenfolgen bei Gegenbewegung des Basses fand keine Gnade vor den Augen des gestrengen, in gesitteten Bahnen vierstimmigen Männergesangssatzes wandelnden Otto.

Intermezzo.

Julius Otto, Held von Deutschlands Männergesangsherrlichkeit! Schöpfer von „Das treue deutsche Herz", das dein Deutscher Sohn dir dichtete!

Du sitzest neben mir auf dem Weichstuhle, das bunte Käppchen etwas schief auf dem haarlosen Kopfe, vor dir das Glas Meißner Rotwein, schauest mich überlegen an und sprichst nach Berichtigung einer fehlerhaften Fugenarbeit mit eingekniffenen Lippen sehr selbstbewußt das stolze Wort

„So machens die Meister!"

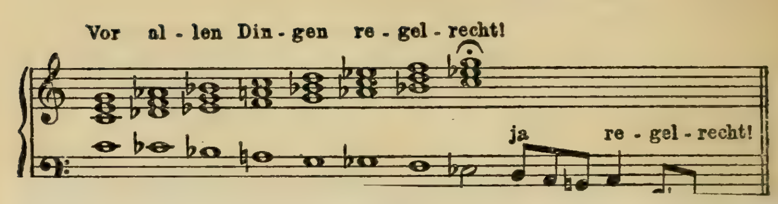
Dabei schauen meine Augen wie abwesend, sehnsuchtsvoll und beinahe gierig nach den zahllosen schriftlichen, gedruckten und bunt gemalten Ehrenurkunden, die deine sämtlichen Zim=

Loschwitz, 30.7.74.

Dem jungen Strebenden
vom alten Lebenden!

H. Dorn

Loschwitz, 30. 7. 74.



„So machens die Meister!“

Dabei schauen meine Augen wie abwesend, sehnsuchtsvoll und beinahe gierig nach den zahllosen schriftlichen, gedruckten und bunt gemalten Ehrenurkunden, die deine sämtlichen Zim=

mer und Vorräume von der Decke bis zum Boden bedecken, auch an manchem Schranke mit Prunkgeschenken bleiben sie haften!

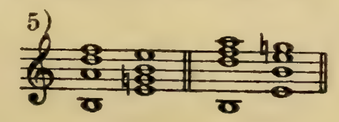
Du alter lieber Mann sagtest aber auch manches treffende Wort, das wie ein helles Licht in das Gewirr des umdunkelten Hirns deines Zöglings fiel, das in keiner Harmonielehre zu finden ist.

Soll ich es, Quartettsatz gewaltiger, heute verraten? Dein Schweigen deute ich als Ja.

Die Lehre vom Dreiklange und seiner Umkehrungen wolltest du mir beibringen, wolltest mir Anleitung für die Behandlung des Dreiklangs, Sext- und Quartsextakkordes geben. Da kam von deinen Lippen seltsam weise Belehrung also:

> „Siehst du, mein Sohn, der Dreiklang ist der Vater, er ist ein selbständiger Mann und kann tun und lassen was er will, er kann ausgehen wann und wohin es ihm behagt — Der Sextakkord ist der Sohn, er ist auch ein Mann, aber noch kein ganzer, darf den Hausschlüssel noch nicht in der Tasche tragen, darf mancherlei nicht tun was dem Vater unverwehrt bleibt — Der Quartsextakkord ist die Tochter, sie ist ganz abhängig, sie darf nie ohne Begleitung ausgehen.

Und dann lehrtest du mir die Septimenakkorde, verweiltest des längeren bei dem der zweiten Stufe in Moll versuchtest, mir seine Auflösungen nach der Durharmonie der fünften Stufe, nach der Dominantharmonie klar zu machen dann spieltest und schriebst du



und sagtest dabei leise und geheimnisvoll

„So können vielleicht Nonnen singen, Nachts zwei Uhr in der düstern Kirche, wo nur wenig Lichter brennen, am Altar“.

Und als du später Herkunft und Auflösungen der vertrackten hart- und doppeltverminderten Dreiklänge, des übermäßigen Sext,- Quintsext- und Terzquartsextakkorde klar zu machen dich anschicktest, da schriebst du das folgende, einleuchtende Notenbild nieder.



Davon, lieber Alter, ist manches heute und schon länger überholt, wird anders gedeutet, sehr treffend, grundlegend und vor Irrungen bewahrend, bleiben deine Einführungen insbesondere für den Anfänger doch noch immer.

* * *

Wir kehren nach dieser durch das Auftauchen des Namen Julius Otto veranlaßten Einschiebung zu Friedrich Wieck zurück.

Die Eigenheiten der Menschen nehmen im Alter leicht die Form von Schrullen an. Eine Wieck'sche, für Freunde wahrhaft lästige Schrulle bestand in seiner Abneigung gegen die Frage nach seinem Wohlbefinden. „Wie geht's“ beantwortete Wieck ganz sicher mit einer Grobheit. „Wie mersch geht?“ das sähn'se doch! Ich schlafe, esse, gann Gaffe trinken un än Deller Subbe essen, gann och noch Musik machen!“

Vertraute Freunde und Schüler waren gewitzigt und von dieser Fragekrankheit längst geheilt, aber die höflichen und teilnahmsvollen Fremden, die ganz natürlich annahmen, daß das zunehmende Alter Beschwerden und körperliche Unannehmlichkeiten brächte, wurden begreiflicherweise durch Wiecks ausfallend kräftige Zurückweisung abgestoßen. Das erfuhren sehr oft die Gäste des auf der Brühl'schen Terrasse gelegenen, jetzt nicht mehr vorhandenen, zierlich im Rokoko-Stil erbauten und ausgestatteten Cafe Torniamenti, das Wieck im Winter bei zuträglichen Wetter gern besuchte. Viele Künstler und Musiker verkehrten dort und benutzten die Gelegenheit Wieck kennen zu lernen. Für den jugendlichen Verfasser bot die öftere Anwesenheit des Meisters willkommensten Vorwand sich in dieses Caffeehaus hineinzustehlen. Einst war Torniamenti musikalisch durch Robert Schumann geweiht worden, der dort Zusammenkünfte mit dem von ihm 1848 gegründeten Verein für gemischten Chorgesang veranstaltet hatte. Dort fand am 7. Februar der erste Stiftungstag dieses Chorvereins statt, in dem Clara Schumann zum ersten Mal einige Stücke aus dem Album für die Jugend (op. 68) vortrug: Maigefühl, (heißt im Januar 1849 erschienenen Druck „Mai, lieber Mai, bald bist du wieder da"), Knecht Rupprecht, Mignon, Reiterstück, Weinlese (heißt im Druck „Weinlesezeit, fröhliche Zeit!"), Lied [?], das vergilbte Papier mit der Vortragsordnung befindet sich als Seltenheit im Besitze des Verfassers, es hat als Löschblatt im Schumannschen Hause gedient und trägt den mit Bleistift geschriebenen eigenhändigen Vermerk Schumanns „d. 7. Febr. 1849 bei Torniamenti". (Am 1. März desselben Jahres wiederholte Clara das Vorspiel von „Maigefühl", „Lied", „Knecht Rupprecht" und „Mignon" in einer musikalischen Abendunterhaltung der Harmonie-Gesellschaft in Dresden).

Das Jugendalbum war ein erklärter Liebling Friedrich Wieck's. Mit hingebender Versenkung in Schumannsches Kindergemüt erzählte er artige Märchen bei „Fröhlicher Landmann", „Wilder Reiter", „Erster Verlust", „Reiterlied", „Fremder Mann" usw. Damit reizte er die Spieler zum Nachdenken, ja Nachdichten, so daß die Stücke beinahe zu eigenen Begebenheiten wurden. So gewann der Strenge unser Herz. Wenn nur nicht immer der kunstgerechte Anschlag gewesen wäre! Auch der Sohn Alwin hatte ihn in Erbpacht genommen. Bis in die Empfehlungsbriefe als jugendlichster Lehrer verfolgte er einem. Auch dafür den Beweis wortgetreu nach der Handschrift (siehe die Nachbildung in der Beilage):

„An Theodor Müller

Gehe

Carola-Straße No. 8
1te Etage zu Herrn
Trautvetter

und stelle Dich vor als von mir empfohlener Clavierlehrer nach meiner Methode mit richtigem und kunstgerechtem Anschlag pro Stunde 15 Ngr. und suche die Stunden festzusetzen zu der Zeit, wenn Du in Altstadt bist und noch Anderen Lektionen ertheilst.

Hier
d. 22. Mai 73 Friedrich Wieck".

„Nach meiner Methode mit richtigem und kunstgerechtem Anschlag", das wurde allezeit vorgetragen mit der Unerschütterlichkeit eines Glaubensgrundsatzes, mit der Überzeugung der Unfehlbarkeit. Konnte ein durch keinerlei Unterrichtserfahrung erfahren Gewordener diese Anweisung anders befolgen als in sklavischer Nachahmung des ihm als „richtig" und „kunstgerecht" anerzogenen? Ihm waren ja die Betätigungen der vielen Spielgelenke und ihrer vielfachen Verknüpfungen niemals klar gemacht worden, er vermochte noch gar nicht zu beurteilen, welcher Anschlag richtig, welcher un-

An Theodor Müller.

Gehe

Carola Straße No 8

1te Etage zu Herrn

Trautvetter

u. stelle Dich vor als von mir
empfohlenen Clavierlehrer
nach meiner Methode mit richtigem
u. kunstgerechten Anschlag
per Stunde 15 Ngr und
suche die Stunden festzusetzen
zu der Zeit, wenn Du in Altstadt
bist u. noch andere Lectionen
ertheilst.

Hier
d. 22 Mai 73.

Friedrich Wieck

richtig, ob dieser kunstgerecht, jener kunstungerecht war. Die vielen in Dresden Klavierunterricht erteilenden Musiker waren doch nicht alle Wieckschüler, erzielten jedoch auch achtbare Erfolge. Und die vielen auswärtigen, in Dresden gastierenden Klavierspieler, wie war's mit denen? Liszt, Tausig, Bülow, Rubinstein — nur vier ganz Große zu nennen — hatten den Wieck'schen Anschlag nicht, waren aber doch von der ganzen Kunstwelt als Klavierkünstler ersten Ranges anerkannt.

Wenn es einer der noch Lebenden weiß, was Wieck's Unterricht galt, dann glaubt es der Verfasser zu sein, aber die Wieck'sche Einseitigkeit war den Schülern nicht durchaus förderlich. Sie erzog wieder Einseitigkeit und die dürfen sich auch Allergrößte nicht ohne Nachteil und nicht ungestraft gestatten.

Man tritt Wiecks Unterrichtsmeisterschaft nicht zu nahe und schmälert seine großen Verdienste nicht, verstößt auch nicht gegen die edle Tugend der Dankbarkeit, wenn man das einmal mit ruhiger Sachlichkeit ausspricht.

Bereits ist erwähnt worden, daß sich Wieck in seiner letzten Lebenszeit mehr als Gesang- denn als Klavierlehrer fühlte und betätigte. Der Schülerkreis seines Lebensabends bestand zu neun Zehnteln aus Sängerinnen. Die Tochter Marie hat zusammen mit Louis Große (Dresden) die Singübungen des Vaters herausgegeben (bei Leuckart). Die Grundsätze Wiecks beim Gesangunterricht befürworten allüberall, wie die bei seinem Klavierunterrichte die Pflege des Schönen, Edlen, die Vermeidung von Gewaltsamkeit und Unnatur. Dem Verfasser lag das Klavierspiel näher wie der Gesang, haben ihn seine Begleitungen auch oft genug Zeuge von des alten Herrn Gesangsunterweisung sein lassen, so hörte er dann doch nur mit halbem Ohre zu und dünkt sich deshalb nicht berechtigt, ein Urteil abzugeben. Von alle den mancherlei Übungen ist

eine fest im Gedächtnis haften geblieben, die in artigem, etwas vergilbten Rahmen der Ausbildung der Vokale galt. Hier ist sie



Zur Abwechslung wurde das auch mit der deutschen Wortunterlage

„Ja er kommt zu mir“

gesungen.

Man kann von einem 85jährigen Greis weder voraussetzen noch verlangen, daß er seine Schutzbefohlenen mit anderer Kost erzieht, als mit der er aufgewachsen, gesund und stark geworden ist. Dem entsprach die musikalische Nahrung, die Wieck seinen Gesangsschülern in seinen letzten Lebensjahren reichte. An Tonsetzern wurden bevorzugt Eckert, Curschmann, Taubert, Graken-Hoffmann, Spohr, einiges sang man von Weber (auch Opernarien), wenig von Schubert (von ihm sehr gern „Guten Morgen, schöne Müllerin“), von Schumann etwas mehr, vorzugsweise die Kinderlieder op. 79 (Marienwürmchen, Schneeglöckchen, Abendstern, Schmetterling), Mendelssohn kam mit seinen Frühlings- und anderen Liedern besser weg, sehr beliebt als Unterrichtsstück für singende Anfänger war „Leise zieht durch mein Gemüt“, vorgeschrittene Sängerinnen durften sich auch an italienische und Webersche Opernarien wagen. Aber gar kein Bach, kein Händel, selten Mozart, kaum ein Beethoven und auffallender Weise von Brahms nur Nippsachen (Wiegenlied). Dabei waren von Brahms bis 1870 bereits an 80 Lieder, darunter die köstlichsten seiner Melodienblüten, von den Zwei- und Mehr-

Liebes Kind,

Hierbei übergebe ich Dir:
2 St. Entrée von meiner Tochter Marie,
3 – — von mir.

Musikalischer Bauernspruch aus dem großen Tagebuche eines alten Musiklehrers.

Vivat der schöne Flügel!
Er sei Deines Lebens klarer Spiegel.
Dazu unseren wenigen Dreier —
dieses zu schützen ist freilich nicht ungefährlich.

Dein

Dresden,
d. 20 April
1870.

Friedrich Wieck.

Der schöne glänzende Flügel,
Getrübt ist auch wenig sein
Spiegel. —

gesängen für Frauenstimmen ganz zu schweigen, erschienen. Dieser Faden wurde von der Tochter Clara aus Berlin nicht nicht zum Vater in Dresden gesponnen. Die Klavierspieler lernten bestenfalls die ungarischen Tänze kennen.

* * *

Friedrich Wieck konnte sehr edelmütig sein, unbemittelten Schülern half er nach Bedürfnis und Kräften, für seinen Unterricht nahm er keine wie immer geartete Entschädigung an. Als Mann mit reicher Lebenserfahrung hielt er aber Haus mit seinen Unterstützungen und sicherte sich sorgfältig vor Schaden. Eingedenk des Bauernspruches: „Anfangs ein geringer Lehrer und ein schlecht Klavier" trug er Sorge, daß die seinem Schutze befohlenen Spieler in den Besitz eines entsprechend guten Übungsflügels kamen, sagte gut für den Kaufpreis oder schoß Geld für denselben vor, natürlich gegen Sicherheiten. Der Verfasser befand sich in solcher Lage, sein Vater erhielt zum Flügelkauf ein Darlehen, mußte sich aber zu 6 % Zinsen verstehen. Eine Mitschülerin bedurfte auch eines besseren Klaviers, dort handelte er anders, wie es folgende Wieck'sche bauernsprüchliche Mitteilung an sie beweist (siehe die Nachbildung in der Beilage):

Liebes Kind.

Hierbei übergebe ich Dir:
2 Thlr. Entrée von meiner Tochter Marie
3 „ „ von mir.

Musikalischer Bauernspruch aus dem groben Tagebuch eines alten Musikmachers

Vivat der schöne Flügel!
Er sei Deines Strebens klarer Spiegel
Dazu unsere wenigen Dreier —
Dieser Zuschuß ist freilich nicht ungeheuer.

Dresden — Dein
d. 20. April — Friedrich Wieck.
1870

Die Schülerin wurde später abtrünnig, weshalb es Marie Wieck für nötig erachtete, der Urhandschrift die Worte hinzuzufügen:

„Der schöne glänzende Flügel,
Getrübt ist auf ewig sein Spiegel.“ —

Friedrich Wieck kannte die Eigenheiten seiner Tochter und sprach nicht immer in Lobestönen von ihr, die Kenntnis seiner gelegentlichen Aussprüche über sie nützt niemandem, weshalb ihre Mitteilung besser unterbleibt.

Von den hunderten der lehrhaften, treffend-witzigen, zumeist mit Spott durchsetzten Äußerungen Wiecks ist natürlich nur ein Teil im Gedächtnis haften geblieben, man wird aber einen wahrheitsgetreuen Umriß seiner Persönlickkeit und ein Bild seines Wesens aus dem Vorstehenden gewonnen haben.

Seine Aussprüche waren nicht sehr gewählt, sie waren auch nicht alle inhaltvoll, aber stets treffend. Über sich verlobende Sängerinnen hatte ihm seine Lebenserfahrung das Wort prägen lassen: „Von Stund' an geben sie keinen Ton mehr von sich“. Es wurde bei jeder passenden Gelegenheit angewendet. Schnell dem Schlusse eines Klavierstücks zueilenden Spielern rief er zu:

„Das klingt nach Fertigwerden!“

und manchesmal hörte man bei mangelhafter Fehlerverbesserung zornig ausgestoßen:

„Lieber hundertmal schnell und falsch als einmal langsam und richtig.“

Die Veranlassung zu einer Eintragung in das Gedenkbuch ist nicht mehr gegenwärtig, sie selbst aber blieb erhalten und lautete (siehe die Abbildung in der Beilage):

Heiter — ist die Kunst;
Ernst — muß die Bestrebung sein.
Im August 1872 hast du mir Beweise davon gegeben.
Loschwitz,

Heiter — ist die Kunst;
Ernst — muß die Bestrebung sein

Im August 1872 hast du
mir Beweise davon gegeben.

Loschwitz
d. 19 August
1872.

Friedrich Wieck.

Buche (1852) mit der in den um dreißig Jahre älteren Bauernsprüchen. Die Rückschlüsse daraus zu ziehen, kann dem Leser füglich überlassen bleiben.

Wiecks Lehrweise ist von Berufenen und Unberufenen, von Sachkennern und Nichtwissern oft genug besprochen worden, er selbst hat sich über sie deutlich genug vernehmen lassen. Dadurch erübrigt sich ein nochmaliges Eingehen auf sie. Ein Schaden für den klavierspielenden Teil der Mensch=

Die Schülerin wurde später abtrünnig, weshalb es Marie Wieck für nötig erachtete, der Urhandschrift die Worte hinzuzufügen:

rung zornig ausgestoßen:

„Lieber hundertmal schnell und falsch als einmal langsam und richtig.“

Die Veranlassung zu einer Eintragung in das Gedenkbuch ist nicht mehr gegenwärtig, sie selbst aber blieb erhalten und lautete (siehe die Abbildung in der Beilage):

Heiter — ist die Kunst;
Ernst — muß die Bestrebung sein.
Im August 1872 hast du mir Beweise davon gegeben.

Loschwitz,
d. 19. August
1872.

Friedrich Wieck.

* * *

Licht und Schatten wechselten in den vorstehenden Aufzeichnungen über Friedrich Wieck, die ohne verhüllende oder schön färbende Übermalung niedergeschrieben sind. Ein getreu nach der Natur gezeichnetes Bild des alten Herrn geben sie, gewonnen aus mehrjährigem Verkehr mit ihm, nicht eine Nachbildung, die sich auf Briefe und Erzählungen gründet.

Man sieht den Lehrer, Denker, Dichter, Freund und Helfer in und außerhalb seiner vier Pfähle, aber auch den Gewalttätigen, Harten und Groben, nicht zuletzt den Eigenmann von Fleisch und Blut mit allen menschlichen Vorzügen und Schwächen.

So war er, anders nicht!

Nach den allgemein gültigen menschlichen Entwickelungsgesetzen ist nicht gut anzunehmen, daß sich die unleugbaren Härten seiner Wesenheit in jüngeren Jahren in milderer Form gezeigt hätten, im Gegenteil, das Alter schleift die Härten ab. Das Alter macht auch nachdenklicher, überlegender und das lehrt ein besonnener Vergleich der Ausdrucksweise in seinem Buche (1852) mit der in den um dreißig Jahre älteren Bauernsprüchen. Die Rückschlüsse daraus zu ziehen, kann dem Leser füglich überlassen bleiben.

Wiecks Lehrweise ist von Berufenen und Unberufenen, von Sachkennern und Nichtwissern oft genug besprochen worden, er selbst hat sich über sie deutlich genug vernehmen lassen. Dadurch erübrigt sich ein nochmaliges Eingehen auf sie. Ein Schaden für den klavierspielenden Teil der Mensch-

heit wäre es nicht, wenn sich die Lehrer der Unterstufen, sei es in Haus- oder Musikschulunterricht, mit Wiecks Lehrgrundsätzen und deren Handhabung vertraut machten und sie befolgen wollten.

Auf hohe Ziele war diese Lehrweise gerichtet, mit der Tochter Clara erreichte er sie auf das vollkommenste. Wenn ihm das bei anderen, so auch bei der Tochter Marie nicht gelang, dann lag die Schuld nicht an ihm, sondern an dem spröden Schülerstoffe, aus dem auch der unterrichtsbegabteste Lehrer mit der überlegtesten Lehrweise keine Künstler formen kann. In einem seiner frühesten Bauernsprüche verrät er einen seiner wichtigsten Unterrichtsgrundsätze

Viel wissen — viel sprechen — viel lehren —
Damit kann man noch keine Schüler bekehren.
Zu rechter Zeit und am rechten Ort —
Da kommt der Schüler fort.

Wieck war ein Denker, ein scharfer und durch keine Äußerlichkeit zu bestechender Beobachter, ein Höhner und Spötter, ein Übertreiber, niemals ein Beschöniger, im tiefsten Grunde auch ein Wahrhaftiger. Scheint er dieses auch in seiner Verirrung Clara—Robert nicht immer gewesen zu sein, so ist darauf zu verweisen, daß er unter weiblichen Einflüssen seines Hauses stand. Das ist von seiner und ihm sonst nahestehender Seite sorgsam verschwiegen und verdeckt worden. Die Stiefmutter der aus erster Ehe stammenden Kinder, hat wenig oder nichts getan, um den Zwist zu mildern.

Seine reichen Lebenserfahrungen hatten ihn sehr weltklug gemacht, die Konzertreisen mit Clara und sein Klavierhandel hatten ihn zu großer Geschäftstüchtigkeit erzogen, aus beiden erwuchs ihm eine gesunde Ichsucht.

Eine in seinen letzten Lebensjahren schärfer hervortretende Selbstgefälligkeit, eine oft zu bemerkende Begleiterscheinung

des Greisenalters, war himmelweit verschieden von der sich überall breit machenden, lächerlichen Eitelkeit. Er war berechtigt, sich etwas auf sich einzubilden.

Der Bedeutsamkeit Friedrich Wiecks geschieht kein Abbruch, wenn außer auf seine Vorzüge auch auf seine Schwächen ein Licht gefallen ist, die Wahrhaftigkeit ist der treueste Dank, den der Verfasser dem Papa Wieck abzutragen hat.



Beethoven

und

die musikalische Zeitschrift Cäcilia.

Gegen Anfang des Jahres 1824 bereitete die Musikverlagshandlung B. Schott Söhne in Mainz die Gründung der Musikzeitschrift Cäcilia vor. Sie wurde von einem „Verein von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern" herausgegeben, die Schriftleitung war dem als Musikgelehrten wohlbekannten Appellationsrat Gottfried Weber übertragen worden. Die Cäcilia bestand bis Mai 1848, in 27 Bänden mit 108 Heften hat sie reichen musikgeschichtlichen, musikwissenschaftlichen, schöngeistigen, sowohl lehrreichen wie auch gelegentlich unterhaltenden Inhalt geboten. Die unmittelbaren und mittelbaren Beziehungen Beethovens zur Cäcilia waren sehr lebhaft, er widmete ihr seine Teilnahme, lieferte auch einige Beiträge. Der Briefwechsel zwischen Schott Söhne und Beethoven wird Ende Februar 1824 begonnen und von der Verlagshandlung eröffnet worden sein. Bei Thayer (V S. 101/2) wird angenommen, daß Schott's um diese Zeit das erste Cäciliaheft an Beethoven geschickt haben. Das ist unrichtig, denn dieses erschien erst im April, wie es außer anderen die im Band III S. IV gegebene Übersicht der Erscheinungszeit der ersten zehn Hefte beweist.

Der erste Schott'sche Brief hat offensichtlich eine Bitte der Schriftleitung um Beiträge für die Zeitung von Beethoven, wie auch das Verlangen, Werke des Meisters zum Verlag zu

bekommen, enthalten. Beethoven antwortete mit Brief vom 10. März, wie bei Thayer V, S. 102 zu lesen ist.*)

Es stellt sich als eine anziehende, der Beethoven-Forschung nützliche Aufgabe dar, die Beziehungen zwischen den Herausgebern, dem Schriftleiter und den Mitarbeitern der Zeitschrift und Beethoven eingehender als wie es in einer Lebensbeschreibung möglich wäre, klarzulegen. Manches unbekannte oder unbeachtete, aber lehrreiche und wissenswerte wird dabei zu Tage gefördert werden können.

Wie nur natürlich benutzte der Verlag die Zeitschrift Cäcilia, um seine geschäftlichen Vorteile an den von ihm herausgegebenen Beethovenschen Werken zu fördern, wenn auch Gottfried Weber nicht durchaus auf seiten des Menschen und Tonsetzers Beethoven stand. Der Anzeigenteil in den musikalischen Zeitungen trug früher gern die Aufschrift „Intelligenzblätter", so in Breitkopf und Härtels Allgemeiner musikalischen Zeitung, in Rollstaks Iris, in Schumanns Neuer Zeitschrift für Musik, und so auch in der Cäcilia. Zum Schaden bücherkundiger Kenntnisse sind diese Intelligenzblätter meist zu Grunde gegangen oder als von scheinbar nur vorübergehendem Werte nicht genügend beachtet worden; auch die Beethovenforscher ließen sie sich entgehen. Man gewinnt aus ihrer Durchforschung belehrende Einblicke in die Erscheinungszeit musikalischer Werke insbesondere des Zeitraums von 1824—1830. Ein lückenloses Bild über das allmähliche Erscheinen der Beethovenschen Werke des Schottschen Verlages liefern die Intelligenzblätter von 1824—1828. Es ist nachfolgend erschöpfend zusammengefaßt, was dafür irgend in Frage kommt.

---

*) Dieser Brief fehlt in der kritischen Ausgabe von Beethovens sämtlichen Briefen von Kalischer.

Der stoffliche Inhalt der Cäciliahefte von 1824 bis zum Tode des Meisters ist zu einem nicht unbedeutenden Teile den letzten Werken Beethovens gewidmet. Anziehende und abstoßende Urteile wird man finden. Das Verhältnis, in dem Gottfried Weber zu Beethoven und dieser zu jenem stand, wurde bisher nicht genügend untersucht, deshalb widmete diesem Gegenstand der Verfasser einen größeren Raum

Den Reigen der Beethoven betreffenden Aufsätze eröffnet Adolf Bernhard Marx in dem zweiten, Juni 1824 ausgegebenen Cäciliahefte mit einer Besprechung der Bagatellen op. 119, die zuerst als op. 112 erschienen.

Recension

Nouvelles bagatelles ou collection de morceaux facils et agréabel pour le Pianof. par L. van Beethoven. Oeuvre 112.

Paris bei Moritz Schlesinger. Preis 4 fr. 50 ct.

So günstig die Sonatenform ist, eine Idee musikalisch vollkommen zu entwickeln, so sehr es sich hieraus rechtfertigt, daß der größte Theil unserer Instrumentalcompositionen — Sonaten, Concerte, Symphonien — in dieser Form hervorgehen: so wenig eignet sie sich doch für freie Ergüsse, oder für die Aussprache von Anregungen, welche schon als solche der Aufbewahrung in einer künstlerischen Gestaltung werth erscheinen. Je befriedigender und reicher daher die Sonatenform, besonders in der letzten Periode der Instrumentalmusik, ausgebildet wurde, desto zahlreicher wurden doch zugleich die Versuche in anderen Formen, die man mit den Namen Fantasie, Caprice, Ekloge, u. dergl. als bestimmte Gattung von Musikstücken festzustellen versuchte.

Die Tonstücke, welche uns Beethoven unter dem, fast ironisch bescheidenen Titel von Bagatellen schenkt, scheinen augenblickliche Anregungen zu sein; niedergeschrieben, wie sie der Moment darbot — ohne höhere Reife abzuwarten, ohne weitere Entwickelung. Allein es sind Beethovensche Anregungen und man wird voraussetzen dürfen, daß schon der erste Erguß eines solchen hohen Geistes hohe Befriedigung gewähre. Es ist mit diesen Kompositionen (die zum Theil noch weit kürzer und unausgeführter sind, als die kleinen, so interessanten Klavierkompositionen von K. M. von Weber

und A. Gerke) der Beweis geführt, wie unendlich viel und tiefes auch in so wenigen Noten ausgesprochen werden könne.

Nicht durch Wiederholungen — deren leidiges Aufsuchen überhaupt Anderen überlassen bleiben möge und von denen, bei einem so eigenthümlichen Komponisten, wie Beethoven, gar nicht die Rede sein darf — sondern durch Züge geistiger Verwandschaft erinnerten die vorliegenden Kompositionen den Ref. an die bessern Tonstücke in den Suiten von Sebastian Bach. Namentlich bietet hier dem Vergleichenden sogleich das fünfte Tonstück (c-moll 6/8) in seiner streng gehaltenen Bewegung in der Art des Vor- und Nachsatzes im 2ten Theile, mit dem abschließenden Triller, der fast eigensinnig durch den 2ten und 3ten Theil durchgeführt wird — ein bestimmtes Gegenbild zu manchen der erwähnten Bach'schen Kompositionen. Dasselbe könnte von der 6ten und besonders der 8ten Bagatelle gesagt werden. In der letzteren (C-dur, 3/4) ist der Satz vierstimmig so fest und reich durchgeführt, wie ihn Ref. in den Instrumentalkompositionen nur bei Bach und in den 12 Chorälen des Abt Vogler (herausgegeben von seinem würdigen Schüler K. M. von Weber) gefunden hat.

Dem Ref. hatten die Bagatellen noch ein besonderes Interesse, indem er die eigenthümlichen Züge, welche sich in Beethovens ausgeführtern Kompositionen schon zu einem Ganzen verschmolzen haben, hier einzeln und deshalb um so klarer wiederfand, und den hochbegabten Geist in gleichsam seiner Werkstatt belauschte. So stellt sich gleich die erste Bagatelle (g-moll, 3/4, Allegretto) nach Rhythmus, Melodie und harmonischer Behandlung, neben die Menuetten, besonders aus früheren Beethovenschen Sonaten, in deren einfachen Melodien ein so zartes und inniges Gefühl lebt. Den Ausdruck dieses Tonstückes könnte man der wehmüthigen Erzählung eines Leidenden vergleichen. Tröstend und süß beruhigend folgt (als Trio zum Menuett) der 2te und 3te Theil aus Es-dur; worauf die Wiederholung des 1ten (der Menuett) nicht ausbleibt. Wir finden sogar die Steigerung, welche durch Fügung einer Figur in eine rhythmisch ihr widersprechende Form geschieht.



(zweitheilige Figur in dreitheiligem Rhythmus) die Beethoven so sehr liebt. In derselben Klasse muß No. 4 (A-dur, 4/4) wegen seiner anmuthigen Bewegung und No. 11 wegen des überaus zarten Ausdrucks eines unschuldigen aber tiefen Gefühls erwähnt werden.

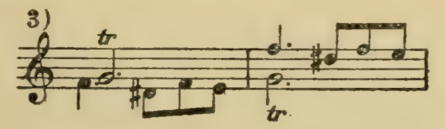
Eigenthümlichere Bilder eines bestimmten Zustandes geben No. 2 und 3. In dem ersten (C-dur, 2/4) spielt die Triolenfigur:



in der Höhe und Tiefe um den ruhig und gemessen fortschreitenden Gang der Hauptmelodie höchst lieblich, gewinnt immer mehr Ausdehnung und Herrschaft, bis sich das Tongedicht in ein euphonisches Klingen auflöst, wie wir es grade in Beethovens neuesten Kompositionen oft finden. No. 3 (D-dur, 3/8) ist eine überaus zarte und leichte Tanzweise, in der man wohl den Freuderuf der hochwirbelnden Lerche mit naivem ländlichen Reigen sich mischen zu hören glaubt, bis die rege Lust mit vollern Wogen alles durchströmt. Beiden schließt sich No. 7 (C-dur, 3/4) an, das mit seinem heftig zerreißenden Anfange, mit dem kurzen sorglosen Abbrechen, mit dem ganz kontrastirenden Ausdrucke kindlicher Lust, die sich immer gewaltsamer überbietet, endlich mit der langen, bis zur reißendsten Heftigkeit durchgeführten Steigerung, das Bild eines zerrütteten, wahnsinnigen Geistes lebendiger aufstellt, als wohl je bis jetzt in so kleinem Raume geschehen ist.

No. 10 (A-dur, 2/4) ist gleichsam nichts als ein ahnungsvoll uns anwehendes Klingen. Es scheint, als wenn Beethoven, in seiner jetzigen Abgeschiedenheit von allen Menschen, die zarteste und mächtigste Bedeutung der musikalischen Elemente, namentlich des Zusammenklanges, immer tiefer erfaßte. Seine neuesten Kompositionen und unter diesen das kleine Tonstück von zwölf Takten, von dem wir reden, bezeugen es. Wir müßten den zarten Bau zu zerstören fürchten, wenn wir irgend eine Zergliederung unternähmen, wo eben nur das ineinanderklingende Ganze wirkt. Doch auf den fremdartig ansprechenden Nachsatz von 4 Takten, nach dem wiederholten Theile von 8 Takten, machen wir aufmerksam.

Beethoven ist nicht für die Legion gewöhnlicher Klavierspieler. Wer daher die Mühe technischer Aneignung scheut, den warnen wir, sich durch die Verheißung des Titels (bagatelles faciles) nicht irre führen zu lassen. Stellen wie



mit Einer Hand vorzutragen, vierstimmigen Satz wie in No. 8 durchzuführen, daß jeder einzelnen Stimme ihre eigene Bedeutung gegeben werde, ist nicht leicht; und zu dem können wir nicht einmal darauf vertrösten, daß

ein musikalischer Zirkel, wie sie nun sind, Gelegenheit nehmen werde, den Vortrag brillant zu nennen. Mehr Gelegenheit wäre da, den zartesten Anschlag und Vortrag, den besonders No. 10, 2 und 3 erfordern, an den Tag zu legen. Wer aber für tiefere Musik empfänglich ist, wer sich von den Ideen unseres höchsten Genius tief und innig durchdringen lassen mag, der darf durch den Titel Bagatellen nicht verleitet werden, diese kleinen Meisterwerke zu übersehen.

A. B. Marx.

Dasselbe 2. Heft der Cäcilia bringt dann unter der Überschrift „Musikzustand und musikalisches Leben in Wien“ einen Bericht, als dessen Verfasser zwar Ignatz Seyfried*) nicht genannt ist, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit vermutet werden kann. Den Schluß des Berichts bilden Mitteilungen über die erste Aufführung der Ouvertüre op. 126, der missa solennis und der neunten Symphonie, die in Beethovens Akademie am 7. Mai 1824 stattgefunden hatte:

„Würdiger und glänzender hätte der diesmalige Winterkurs nicht beschlossen werden können, als durch eine große Akademie, in welcher das größe Genie unserer Zeit bewies, daß der wahre Künstler keinen Stillstand kennt. Vorwärts, aufwärts ist seine Losung, sein Siegesruf. Beethoven gab eine große Ouvertüre, drei Hymnen**) seiner neuen Messe, und seine neue Symphonie, deren letztes Stück sich mit einem Chor über Schillers Lied an die Freude endigt. Man kann nicht Mehr sagen, als, die Kenner erkannten und sprechen es einstimmig aus: „Beethoven hat alles übertroffen, was von ihm vorhanden ist, Beethoven ist noch weiter vorwärts geschritten.

Diese neuen Kunstwerke erscheinen als die ungeheueren Producte eines Göttersohnes, welcher die heilige, belebende Flamme eben unmittelbar vom Himmel holte. Sie sind aber zu wichtig, als das wir sie nicht zum alleinigen Gegendstand eines bald folgenden Berichtes machen sollten.“

* *

*) Ignaz Xaver Ritter von Seyfried (1776—1841), Schüler von Mozart, Kotzebueh und P. v. Winter, 1797—1828 Kapellmeister am Schikanderschen Theater in Wien, fruchtbarer Komponist und Musikschriftsteller, Zeitgenosse und Freund Beethovens.

**) Diese drei „Hymnen“ waren das Kyrie, Credo und Agnus dei der Missa solennis.

Als Beilage zum 3. Heft wird ein kleines Stück des Briefes*) vom 20. Mai 1824 an Schott Söhne nachbildlich gegeben. Das Briefstück lautet genau nach der Nachbildung:

„Euer Wohlgebohrn!

Von ihrer Caecilia erhielt ich noch nichts sie muß erst unsere Censur paßiren —

Leben sie wohl ihr
Ergebenster
Wien Beethoven."
am 20. May
1824

Durch die umfassende Darstellung im 5. Bande (1908) des Tayer-Deiters-Riemann'schen Lebensbeschreibung Beethovens ist die Geschichte der Verlagsübernahme und Drucklegung der Werke 123, 124, 125, und in weiterer Folge 121, 122, 126, 127 und 131 durch Schotts Söhne in Mainz bekannt. Vervollständigt wird diese Darstellung durch die nachfolgenden Einzelheiten.

Der Schriftleiter Gottfried Weber kündigte das Erscheinen der missa solennis und der neunten Symphonie im Schottschen Verlage im 4. Hefte der Cäcilia, Oktober 1824, in einem langen Aufsatze „Blicke auf die Literatur" als bevorstehend an. Nach Bezugnahme auf die in der Leipziger Musikalischen Zeitung am 1. Juli und im Wiener Morgenblatt am 21. Juli erschienenen Besprechungen der ersten Aufführung genannter Werke schreibt er am Schlusse des Aufsatzes:

„Mögen die in den erwähnten Blättern in gleichem Maße gepriesene neue Beethovensche Ouvertüre und dessen neues Violinquartett uns gleichfalls baldmöglichst durch das Organ anderer Verlagshandlungen gewährt werden."

---

*) Der ganze Brief ist bei Kalischer „Beethovens Sämtliche Briefe" Bd. V, S. 15/16; auf Grund der Nachbildung in der Cäcilia scheint die Wiedergabe durch Kalischer nicht einwandfrei genau.

Diese beiden Werke gelangten dann jedoch auch in Schotts Besitz und erschienen als op. 124 und 127.

Die erste Einladung zur Subscription auf op. 123, 124 und 125 erfolgte im Intelligenzblatt Nr. 7 zum Heft 7 (Bd. II, 1825) der Cäcilia. Verfasser dieser Einladung ist zweifellos Gottfried Weber gewesen. Der Beweis dafür ist in den Bemerkungen zu finden, mit denen Schott Söhne Beethovens Brief vom 3. Juli 1824 versahen. Nach Kalischer (Beethovens sämtliche Briefe, V, 1908, S. 33/34), der die Urhandschrift in der Stadtbibliothek in Mainz einsah, lauten die Schott'schen Bemerkungen folgendermaßen:

„Wir erwarten täglich die Manuskripte von Meße und Sinfonie. Das Quartet werden wir nächsten Monath erhalten.

Es wird uns recht angenehm sein, wenn Sie mit allem Feuer Ihres Geistes die Ankündigung solcher Kunstwerke in der Cäcilia verkündigen wollten.

Wir geben diese 3 Werke in Partitur und ausgesetzten Stimmen heraus, wegen anderer arangements werden wir später uns entschließen. Wir haben die Absicht diese Werke auf Subscription anzukündigen und herauszugeben, und ersuchen Ihnen uns eine recht [? unlesbares Wort] Ankündigung oder Aufforderung zu entwerfen, welche wir ins französische u. italienische übersetzt, in alle Länder und an alle hohen Häupter versenden wollen. — Indem die Messe schon 4 der größten Monarchen dediziert ist, so hoffen wir auch dadurch bei denselben einen Absatz zu bewerkstelligen, und denselben auch für die Abnehmer der anderen Werke zu gewinnen suchen.

Die Namen aller Subscribenten werden jedem Werke vorgedruckt, und dieses könnte doch manchen veranlassen, Beethoven zu Ehren der Subscription beizutreten.

Ihre Ansicht darüber geben Sie uns zu erkennen u. zugleich die Hoffnung, daß Sie den Entwurf der Ankündigung und Aufforderung übernehmen wollen."

Das hatten Schotts Söhne auf die dritte Seite (s. Kalischer V, S. 33/34) des Briefes vom 3. Juli 1824 geschrieben und offenbar dem Schriftleiter Gottfried Weber zugeschickt. Er verfaßte die Ankündigung, aber die Veröffentlichung konnte erst im 7. Hefte der Cäcilia (Intelligenzblatt Nr. 7

S. 43 ff), das im April 1825 erschien, erfolgen, weil Beethoven mit der Absendung der Handschriften der Missa solennis und der Neunten Symphonie bis zum Januar 1825 gezögert hatte. (S. Beethovens Brief vom 22. Januar 1825 bei Kalischer V, S. 95). Die Weber—Schottsche Ankündigung lautet:

Einladung

zur

Subscription

auf die

drey neuesten grossen Werke

von

L. van BEETHOVEN,

nämlich:

1. Missa solennis *D*-dur, opus 123
2. Grosse Ouvertüre *C*-dur, op. 124 und
3. Symphonie mit Chören, op. 125.

Der Genius der Harmonie ist unserer Zeit besonders günstig. Kaum erlischt ein glänzender Stern am musikalischen Himmel, kaum verstummen die Töne eines geistreichen Compositeurs, so ergänzt ein anderes Genie, den beklagten Verlust zu ersetzen. Mozart und Haydn schwanden, da gab uns die Vorsicht einen Beethoven, der an ihre unsterblichen Werke die seinigen anreiht, völlig würdig, an ihrer Seite die Bewunderung zu theilen. Die Originalität seiner Harmonie, das Liebliche und Ansprechende seiner Modulationen ist unübertreffbar und fliesst rein aus der Fülle eines reichen Genies.

Die unterzeichnete Musikhandlung ist hocherfreut, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss der vortrefflichsten seiner Compositionen darbieten zu können.

Diese viel bewunderten Werke erscheinen in nachstehenden Formen

1. Die *grosse Missa solennis*

   a) in vollständiger Partitur,

   b) in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen, und

   c) im Clavier-Auszuge mit Singstimmen.

2. Die *Ouvertüre* für grosses Orchester

   d) in Partitur,

   e) in Orchester-Stimmen.

3. Die *grosse Symphonie* mit Chören und Solo-Stimmen (über Schillers »Lied an die Freude«)

   f) in Partitur,

   g) in Orchester- und Singstimmen.

Alles mit dazu gehörigen Ripien- oder Verdoppelungs-Stimmen.

Das Ganze wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke äusserst correct- und in schönem Notenstich, auf schönem Papiere hervorgehen zu lassen.

Um dem Publicum die Anschaffung dieser harmonischen Schätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingnissen

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, also auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf Eines oder einige derselben, z. B. blos auf die Partitur der Messe, ohne die Auflegestimmen, — oder blos auf diese ohne jene, — oder blos auf den Clavierauszug, u. s. w.

Da indessen die Bogenzahl noch nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der gedruckte Bogen

nicht über zehn Kreuzer rheinisch

kosten wird.

Nach Verlauf der Unterzeichnungsfrist, welche bis Ende Octobers d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Ladenpreis eintreten.

Man kann in jeder soliden Buch-, oder Musikhandlung subscribiren.

Mainz den 20. April 1825

B. Schott's Söhne.

Diese Einladung wurde wieder abgedruckt in den Intelligenzblättern Nr. 9, 10 und 11. In dem im August 1825 ausgegebenen Blatte Nr. 11 gesellte sich dazu die Ankündigung des inzwischen auch von Schott Söhne erworbenen Streichquartetts op. 127. Es-dur.

Ankündigung.

Quartett für 2 Violinen, Altviole und Violoncell, von L. van Beethoven, vollständige Partitur.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Stimmen.

Dasselbe Werk für Pianoforfe, zu 4 Händen.

Dasselbe für Pianof. zu 2 Händen.

Außer den vorerwähnten drei großen Werken [d. s. op. 123, 124 u. 125] unseres unsterblichen Beethoven, hat die unterzeichnete Verlagshandlung das Glück, allen Musikfreunden auch noch ein viertes großes Werk seiner Muse, als in ihrem Verlage erscheinend, anzuzeigen: Es ist das in allen Blättern als höchsten Gipfel der Instrumental-Musik angepriesene, viel bewunderte neueste Quartett des ewig unbegreiflichen Meisters unserer Zeit. Voll höchster Begeisterung, kräftiger und schwieriger Passagen, des hinreißendsten Melodienschwunges, des bezaubernsten Harmonienwechsels, strömt dasselbe unaufhaltsam fort; plötzlich scheint derselbe Drang durch unübersteigbare Hindernisse in seinem Laufe gehemmt zu werden; es krümmt sich wie ein in der Tiefe einer Bergschlucht brausender Waldstrom, bis ihm schnell eine Lichtseite aufgeht, und es nun durch eine rasche, kühne Wendung seinen vorigen Gang wieder annimmt und alle Zuhörer mit sich fortreißt. Es ist jenes Werk, von dem man in öffentlichen Blättern las, daß die vortrefflichste Quartettbesetzung Wiens, von seinen Schwierigkeiten zurückgeschreckt es eine Zeitlang bei Seite gesetzt, aber späterhin nach mehreren Proben es als Bestes Beethovenscher Werke öffentlich anerkannt und gepriesen hat.

Es erscheint bei uns in folgenden Formen.

a) in vollständiger Partitur,
b) in ausgesetzten Stimmen,
c) im Clavier-Auszuge zu 4 Händen,
d) im Clavier-Auszuge zu zwei Händen,

und außerdem noch in verschiedenen anderen Formen.

Das ganze wird noch vor Ende dieses Jahres ausgegeben. Wir werden es uns zur höchsten Pflicht machen, das so unübertreffliche Werk in correctem und brillantem Notenstich herauszugeben.

B. Schott's Söhne.

Die erste Aufführung des Es-dur-Quartetts, die am 6. März 1825 in Wien durch Ignaz Schuppanzigh, Karl Holz, Franz Weiß und Joseph Linke stattfand, miß-

glückte bekanntlich.*) In einem wahrscheinlich wieder von Seyfried stammenden Bericht „Wien im Jahre 1825", der in dem, Oktober d. J. ausgegebenen 12. Hefte der Cäcilia erschien, findet sich das folgende darüber:

„Die Quartettunterhaltungen haben fast ganz aufgehört, selbst die von Schuppanzigh gegebenen ließen am Ende kalt, woran zum Theil auch der Umstand Schuld trug, daß neu einstudierte Werke aus Mangel an Proben ziemlich schlecht gingen, während die älteren, durch zu große Willkührlichkeit und zu häufige Anwendung des tempo rubato mehr verloren als gewannen. Aus diesem Grunde gab der Künstler Joseph Böhm, von Schuppanzigh's Gefährten unterstützt, das neue, meisterhafte Quartett Beethoven's, ein ganz im Geiste seiner neuen Symphonie geschriebenes Werk, einem gewählten Auditorium, auf Verlangen des Verfassers, dem die frühere Aufführung mit Recht mißfallen, zum Besten, und erwarb sich ein neues Verdienst um die Kunst."

In dem zum 12. Hefte gehörigen Intelligenzblatte (Oktober 1825) fügten Schotts Söhne der Subscriptionseinladung auf op. 123, 124 und 125 hinzu:

„Da die vorstehende Subscriptions-Anzeige in manche Gegenden vielleicht erst spät oder noch gar nicht gelangt sein mag, so wird hiermit der Subscriptions-Termin bis zu Ostern 1826 verlängert und die Anzeige damit verbunden, daß

die Ouvertüre

den 25. Oktober zum Versenden bereit sein wird. Der Subscriptionspreis für dieselbe beträgt, zu zehn Kreuzer rheinisch per Bogen

für die Partitur 2 fl. 30 Kr.

für die Orchesterstimmen 3 fl. 36 Kr.

Mainz, d. 27. September 1825.

B. Schott's Söhne.

Damit ist der genaue Erscheinungszeitpunkt von op. 124 festgestellt, denn im nächsten 13. Intelligenzblatt vom Dezember 1825 wird angekündigt, daß die Ouvertüre „zum Versenden bereit liegt". Im 12. Heft hatte die Verlagshandlung der Ankündigung des Streichquartetts op. 127 angefügt.

*) Siehe Die Musik IX, Heft 13 u. 14 „Die ersten Aufführungen von Beethovens Es-dur-Quartett im Frühling 1825" von Dr. Alfred Ebert.

„Wir machen insbesondere darauf aufmerksam, daß wir von Hrn. van Beethoven das ganze und ausschließliche Eigenthum dieser Composition und das Verlagsrecht derselben in allen Gestalten und Arrangements erworben haben, so daß kein Verleger weder des In- noch Auslandes mehr von dem Herrn Componisten irgend ein Recht an derselben erwerben kann."

Die bekannte Verwahrung Beethovens gegen die im Trautweinschen Verlag erschienenen, von dem Kapellmeister C. W. Henning (Berlin) angefertigte Bearbeitung der Ouvertüre op. 124 für Pianoforte zu 4 Händen, wie auch Schott's Warnung vor diesem unberechtigten Nachdrucke, erscheint natürlich des öfteren in den Intelligenzblättern. Es genügt an dieser Stelle, die Bekanntes nicht wiederholen will, auf Thayers Werk oder Kalischers Briefsammlung zu verweisen.

Vom Meister hatten Schott's Söhne noch erworben das Opferlied op. 121 b, das Bundeslied op. 122, die Bagatellen op. 126 und das Lied „Ich war bei Chloë ganz allein" op. 128. Sie suchten sich gegen weitere Nachdrucksversuche zu schützen, indem sie Vorzugsrechte von Preußen, Bayern und wahrscheinlich auch von Österreich erwarben. Im Intelligenzblatt Nr. 12 (Oktober 1825) brachten sie diese zur öffentlichen Kenntnis.

Privilegien
gegen den Nachdruck
der vorstehend erwähnten
van Beethovenscher Werke
betreffend.

Die Großherzogl. Hessische Hofmusikhandlung B. Schott's Söhne beeilt sich, mit dankbarer Anerkennung, den großmüthigen Schutz zur oeffentlichen Kenntnis zu bringen, welchen bis jetzt sowohl S. Maj. der König von Preußen, als auch des Königs von Bayern Majestät, der Herausgabe der vorerwähnten sowohl, als auch noch einiger anderer v. Beethovenscher Compositionen allergnädigst zuzusichern geruhet haben, mit dem Bemerken, daß ähnlichen edelmüthigen Schutzbriefen auch von mehren anderen europäischen Höfen, und namentlich auch von Seiner Majestät dem Kaiser von Oesterreich, bereits mit Zuversicht entgegengesehen wird.

* * *

Privilegium
für die Gebrüder Schott, Musikstecher und Musikhändler in Mainz.
9663. 2. Aug.

15 ggr. pro Stempel,
sonst frei.

Den Gebrüdern Schott, Musikstechern und Musikhändlern zu Mainz, wird auf die nächstfolgenden zehn Jahre das Recht zum ausschließlichen Verlag innerhalb sämmtlicher Königl. Preuß. Staaten der in ihrem Verlage erscheinenden musikalischen Compositionen von L. van Beethoven, als:

1. Opferlied von Matthison, in Musik gesept, Op. 121
2. Bundeslied von Göthe, in Musik gesetzt, Op. 122.
3. Missa solennis in D-dur, Op. 123.
4. Grande Ouverture in C-dur, Op. 124.
5. Simphonie mit Chor über Schillers Lied: An die Freude, Op. 125.
6. Bagatelles für Pianoforte, Op. 126.
7. Grand Quatuor für 2 Violinen, Alto und Violoncell, Op. 127 und
8. Lied: Ich war bei Chloë ganz allein; mit Accompagnement des Pianoforte, Op. 128

dergestalt erteilt, daß während des gedachten Zeitraums in den Königl. Preuß. Staaten diese Compositionen weder in demselben, noch in einem andern Formate, nachgedruckt, auch der Verkauf eines etwa anderweit unternommenen Nachdrucks nicht gestattet sein soll, bei Vermeidung der durch das allgemeine Landrecht festgesetzten Folgen des widerrechtlichen Nachdrucks.

Berlin, den 15. August 1825
Ministerium der Geistlichen-Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten

Ministerium des Innern

In Abwesenheit und im Auftrage der Herren Chefs
Excellenz.

v. Kampz (L. S.) Crehler

Der
Königlich Bayrische außerordentliche Gesandte
und bevollmächtigte Minister
am
Großherzoglich Hessischen Hofe etc.
an die
Herrn B. Schott's Söhne, Hofmusikalienhändler
in Maynz.

In Erwiederung der von den Herrn Gebrüder Schott in Mainz an seine des Königs von Baiern Majestät gerichteten, bittlichen Vorstellung:

— „um Ertheilung eines Königl. allergnädigsten Privilegiums, gegen den Nachdruck oder Nachstich der in ihrem Verlage erscheinenden van Beethoven-schen musikalischen Compositionen, op. 121 bis 128" — ist der Unterzeichnete allerhöchsten Orts beauftragt worden, denenselben Nachstehendes zu eröffnen:

„Bei dem wirksamen Schutz, welchen Seine Majestät der König auch „ausländischen Verlegern, auf Erforderniß in jedem einzelnen Falle, „ohnehin angedeihen lassen, bedarf es für die fraglichen Verlags-Artikel „der Gebrüder Schott keines besonderen allerhöchsten Privilegiums."

Dieser Königlichen allerhöchsten Erklärung und dem ihm zugegangenen, derselben entsprechenden Auftrage zu Folge, entsteht demnach der Unterzeichnete nicht, die Herrn Gebrüder Schott, davon ohne Verzug in Kenntnis zu setzen; indem er zugleich diesen Anlaß ergreift, um den Ausdruck seiner hochschätzungsvollen Ergebenheit darzulegen.

Darmstadt den 14. July 1825.

F. v. Sulzer.

Die Vollendung des Stichs der Neunten Symphonie verzögerte sich bis in den Sommer 1826, die der Missa solennis sogar bis zum April 1827 (s. w. u.), während die Stimmen-Ausgabe des Streichquartetts op. 127 bereits im März 1826 fertig gestellt wurde, Partitur und vierhändige Bearbeitung von Ch. Rummel folgte in einigen Monaten nach. Im Intelligenzblatt Nr. 18 (August 1826) wird unter den neuen Verlagswerken, die in den Monaten April, Mai und Juni erschienen sind, Partitur, Orchester- und Chorstimmen und Klavierauszug des letzten Satzes der Neunten Symphonie angezeigt, allerdings noch ohne Verlagsnummer. Heft 21/22 der Cäcilia (Dezember 1826) bringt dann die metronomischen Zeitmaße der Symphonie, die Beethoven der Verlagshandlung im Briefe vom 13. Oktober d. J. mitgeteilt hatte. Intelligenzblatt Nr. 23 (Januar 1827) enthält in einer durch Umdruck hergestellten Beilage das Verzeichnis von Schreib- und Druckfehlern der Symphonie und des Streichquartetts op. 127.

Es war April 1827 geworden bis endlich der Stich der Missa solennis beendet war. Schott's Söhne kündeten es im 24. Intelligenzblatt (Cäcilia II) S. 27 an.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 2 7.
Nr. 24.

MISSA SOLENNIS
in *D*-dur
von
Ludwig van Beethoven
Op. 123.

Partitur, ausgesetzte Stimmen, und Clavierauszug.
Mainz bei B. Schotts Söhnen.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Todestage des unvergesslichen Tonmeisters, hat obiges Werk, ohne Zweifel sein Grösstes und Bewundernswürdigstes, bei uns die Presse verlassen, und ist an die verehrlichen Subscribenten bereits versendet worden.

Beethovens Verehrer, oder, was hiermit gleichbedeutend ist, die Gesammtheit unserer musikalischen Welt, wird das herrliche Werk des, seinem Zeitalter mit unerreichbaren Schritten voreilenden Riesengeistes, mit Bewunderung empfangen und Seinen Manen den verdienten Tribut der Verehrung zollen. *)

*) Es ist zur Aufführung bei dem diesjährigen grossen niederrheinischen Musikfeste in Elberfeld bestimmt.

Wir müssen mit der vorstehenden Anzeige zugleich eine Entschuldigung der bisherigen Verspätung dieser Ausgabe verbinden. Die Ursache der Zögerung lag einzig in unserem Wunsche und Bestreben, der Auflage dieses Meisterwerkes diejenige höchstmögliche Correctheit zu verschaffen, welche der hohe Kunstwerth des Werkes gebieterisch fordert. Nur die zu diesem Zwecke mehrmal niederholten Correcturen und Wiederdurchsichten, (welchem Geschäfte ein durchaus sachverständiger Freund, Herr Ferdinand Kessler in Frankfurt, aus regem Kunsteifer und aus besonderer Verehrung für den hohen Meister, sich unterzogen und dadurch sicherlich den Dank aller Kunstfreunde erworben hat,) — nur diese mehrmaligen Durchsichten und Wiederdurchsichten waren es, welche den Abdruck und die Versendung bis jetzo verzögert hatten; wogegen wir aber nunmehr auch zuversichtlich erwarten können, dass die Auflage in Ansehung der Correctheit jeder billigen Erwartung entsprechen wird.

Der Ladenpreis ist

für die Partitur 19 fl. 24 kr.

für die ausgesetzten Sing- und Orchesterstimmen 20 fl.
— den Clavierauszug 10 fl. 15 kr.

Auf Erfodern können auch einzelne Stimmen in vielfachen Abdrücken, à 15 kr. pr. Mus. bogen, abgegeben werden.

Wir sind stolz darauf, zugleich anzeigen zu können, dass auch Beethovens letztes Quartett (aus *cis*-moll, op. 129, für 2 Violinen, Viola und Vcll.,) sich bei uns bereits unter der Presse befindet.

Mainz, im April 1827.

Die Grossherzoglich Hessische Hof-Musik- u. Instrumenten-Handlung von B. Schott's Söhnen.

Zu dieser Ankündigung ist zu bemerken, daß in Elberfeld am 4. Juni 1827 am 2. Tage des 10. Niederrheinischen Musikfestes dem letzten das in dieser Stadt abgehalten wurde, nur das Kyrie und Gloria der Messe zur Aufführung kamen. Der Hinweis auf den „sachverständigen Freund Herrn Ferdinand Roßler in Frankfurt“ der die Fehlerverbesserungen in den Druckbogen vorgenommen hatte wird durch Folgendes erklärt. Beethovens Bruder, der Gutsbesitzer Johann van B., hatte im Briefe vom 4. Februar 1825 vorgeschlagen, daß die Fehlerverbesserungen „dem bekannten, geschickten Herrn Gottfried Weber“ übertragen werden möchten „nur um die Herausgabe nicht zu sehr zu verzögern“. Unter diesen Brief den Schotts offenbar an G. Weber schickten, schrieben sie „Sie

werden stark in Anspruch genommen". Weber aber hatte keine Geneigtheit, die mühevolle Arbeit zu übernehmen und fügte den Schott'schen Worten die Bemerkung an „Die Korrektur kann ich unmöglich übernehmen und habe keine Lust H. Beethovens Korrektor zu werden. Verfluchte Zumuthung von dem Hansnarr". (Kalischer V, S. 105). Das als op. 129 vorangekündigte Cis-moll-Quartett erhielt später die Werknummer 131. Im April 1827, Intelligenzblatt Nr. 26, zeigte der Verlag das Erscheinen der Partikur und Stimme an. Der Anzeige war die Erklärung des mit dem Tode ringenden Meisters über das alleinige Eigentum und Verlagsrecht des Quartetts, die Anton Schindler und Stephan von Brenning als „ersuchte Zeugen" unterschrieben, beigefügt. Schindler schickte diese Urkunde am 12. April 1827 mit einem Briefe an Schott, der genügend durch die Lebensbeschreibungen bekannt geworden ist, weil er die letzten Stunden und den Tod Beethovens durch den Augenzeugen Sch. schildert. Der im 24. Cäcilia-Heft abgedruckte Brief beginnt:

Wien am 12. April 1827.

„Gerne schon hätte ich mir die Freyheit genommen, Ihnen im Nahmen unseres verewigten Beethoven, der mich noch auf dem Sterbebette damit beauftragte, das hier beyliegende Dokument zu übermachen; allein der Geschäfte gab es so viele nach dem Hinscheiden meines Freundes, daß früher an dieses gar nicht gedacht werden konnte. — Leider war es nicht möglich, dieses Document legalisiren zu lassen: in diesem Falle hätte die Unterschrift Beethovens vor Gericht geschehen müssen, und dies war denn doch die größte Unmöglichkeit. Indessen ersuchte Beethoven Herrn Hofrath v. Breuning und mich, selbes als Zeugen mitzufertigen, weil wir Beyde zugegen waren. Und so, glauben wir, wird es auch seine erforderlichen Dienste thun. — Bemerken muß ich Ihnen aber noch, daß Sie in diesem Documente die letzte Unterschrift dieses unsterblichen Mannes besitzen; denn dies war sein letzter Federzug."

Wie stark die Herausgabe Beethovenscher Werke die Handlung Schott's Söhne in Anspruch genommen hatte, zeigt nachstehendes Verzeichnis:

1. Opferlied, op. 121 b, Partitur, Orchester- u. Chorstimm., Klavierauszug
2. Bundeslied, op. 122, „ „ „ „
3. Missa solennis, op. 123 „ „ „ „
Bearbeitung für Pianoforte zu 4 Händen.
4. Ouvertüre op. 124, Partitur, Orchesterstimmen, Bearbeitungen zu 2 und 4 Händen von Czerny.
5. Neunte Symphonie, op. 125, Partitur, Orchester- u. Chorstimmen, Klavierauszug des letzten Satzes, Bearbeitung f. Pfte. zu 4 Händen.
6. Bagatelles, op. 126.
7. Streichquartett op. 127, Partitur, Stimmen, Bearbeitung f. Pfte. zu 4 Händen.
8. Ariette, op. 128. Mit Klavier- und mit Guitarrebegleitung.
9. Streichquartett, op. 131, Partitur und Stimmen.

Dazu traten im Laufe genannter Jahre folgende Bearbeitungen anderer Werke:

1. 3 Quatuors pr. 2 Vlons, Alto et Vcello, tirés des Oeuvres de Pianf., pr. A. Brand.
2. Sérénade, op. 8, arr. pr. Pianoforte et Violon ou Flûte, par Alex. Brand. (2461).
3. Trio pr. Violon, Alto et Vcell. arr. d'après l'oeuvre 23. par Al. Brand. (2449).
4. Walse fav. mit unterlegten Worten, für eine Singstimme, „O süße Himmelsluft", mit Clav. od. Guitarre. (2471)
5. Le Desir, Walse fav. pr. Pianof. (2478)
6. Ouvert. et. Entreactes de la Tragédie Egmont, de Schiller (!), arr. pr. 2 Vlons, Alto et Vcelle pr. Alex. Brand. (2530)
7. Ouvert. et. Entre actes zum Trauerspiel Egmont, für Pianof. und Violon. (2537)
8. Choix d'airs de l'opéra Fidelio, arr. pour le Pianof. par J. Moscheles.
9. Symphonie en Ut mineur, Oeuv. 67 pr. Piano av. acc. de Flûte, Vlon et Vcello arr. pr. J. N. Hummel. (2625)
10. Dasselbe wie No. 9. pour Piano seul, arr. par. J. N. Hummel. (2625 [?])

(Die Überschriften sind genau nach den Ankündigungen in den Intelligenzblättern mitgeteilt.)

Das ist bis zum Abschlusse des Jahres 1827 sicherlich eine Verlagstätigkeit mit Werken nur *eines* Tonsetzers, die nicht sogleich ein Gegenstück in damaliger Zeit findet.

Für ausgiebige Besprechungen der Beethoven'schen Werke ihres Verlages machten sich natürlich Schott's Söhne die Cäciliahefte und die Intelligenzblätter hinreichend nutzbar.

Den Anfang solcher Besprechungen macht das Intelligenzblatt No. 11 (August 1825), in dem sich Anpreisungen über die Klavierbearbeitungen von op. 124 und zu op. 126, 128, 121 und 122 finden. Einige kurze Auszüge mögen hier Platz finden. Die Ariette „Ich war bei Chloë ganz allein" wurde eingeführt mit

„Arion war der Töne Meister,
Die Cither lebt in seiner Hand.
Damit ergötzt er alle Geister,
Und gern empfing ihn jedes Land. —"

Wen mögten nicht obige Verse von Schlegel, als auf Beethoven gedichtet, bei gegenwärtigem Geschenke einfallen. Ewig unerschöpflich lebt er nur sich selbst."

Diese Ariette erschien nicht nur mit Klavier, sondern wie es damals sehr beliebt war, auch mit Guitarrebegleitung. In völlige Vergessenheit ist die Ausgabe geraten. Neuerdings kam die Guitarre wieder mehr zu Ehren, und könnte den Konzertsängern empfohlen werden, Umschau nach wertvollen Liedern zu halten, die seinerzeit auch mit Guitarrebegleitung erschienen. Unter künstlerisch geübten Händen und Fingern ist aus dem Instrument schon mehr herauszuholen als die Begleitung eines Schnadahüpferls. Als musikalische Beilage geben wir die Beethoven'sche Ariette mit der Guitarrebegleitung nach dem ersten aus dem Jahre 1825 stammenden Drucke bei Schott Söhne. Wie beliebt der Beethovensche Scherz war, geht daraus hervor, daß der für Schott vielfach tätige Komponist und Bearbeiter Ch. Rummel eine Fantasie für Klavier mit Orchester dazu schrieb; sie besteht aus einer großen Einleitung und Variationen, erschien auch (1826) für Klavier allein.



mit Guitarre begleitung

in Musik gesezt von

L. VAN BEETHOVEN.

Auswahl für Guitarre No. 248

Mit Lebhaftigkeit jedoch nicht in zu geschwindem Zeitmasse, und scherzend vorgetragen.

Beethoven Op: 121:

Singstimme.

Guitarre.

p dol:

p

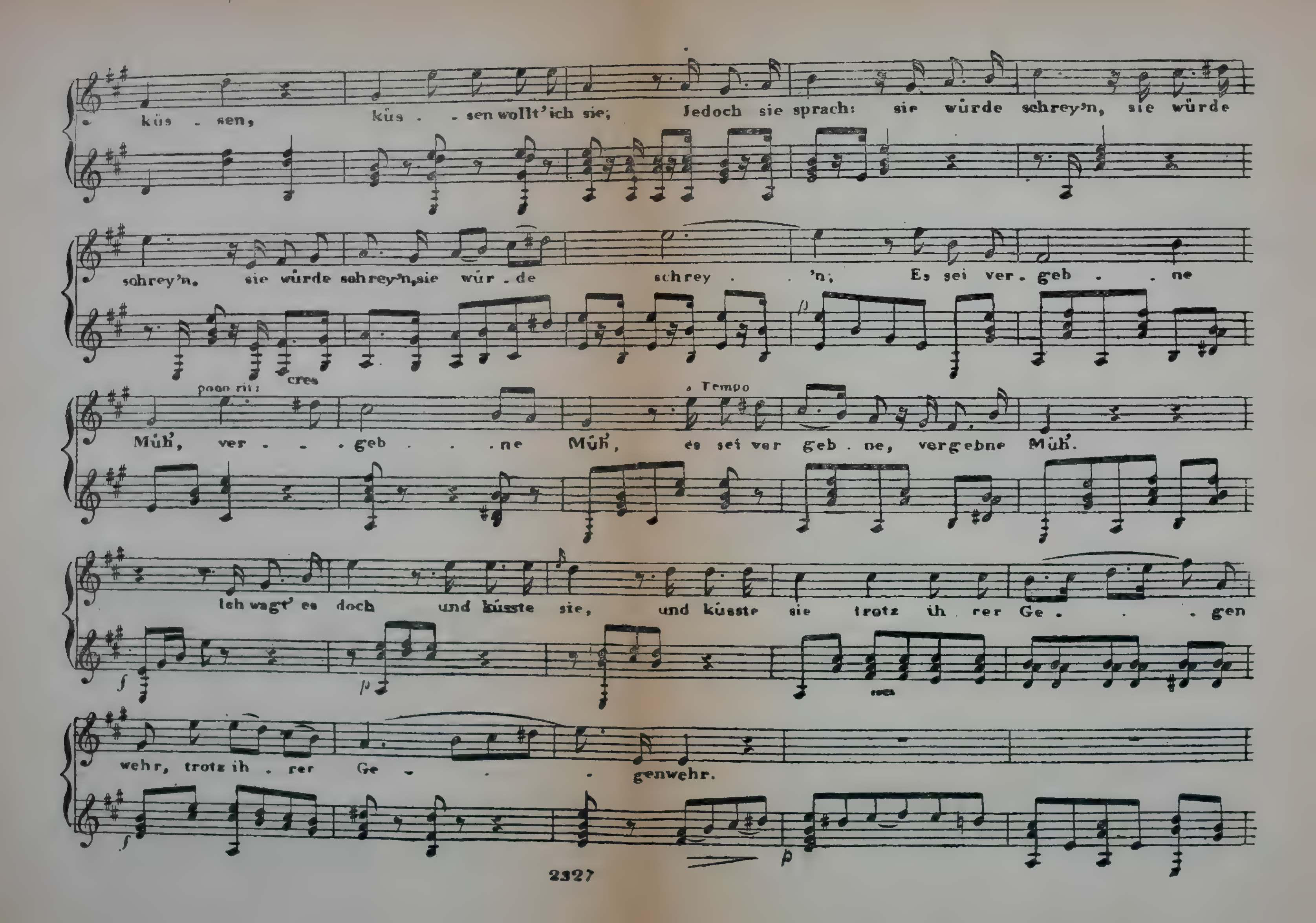
cres.

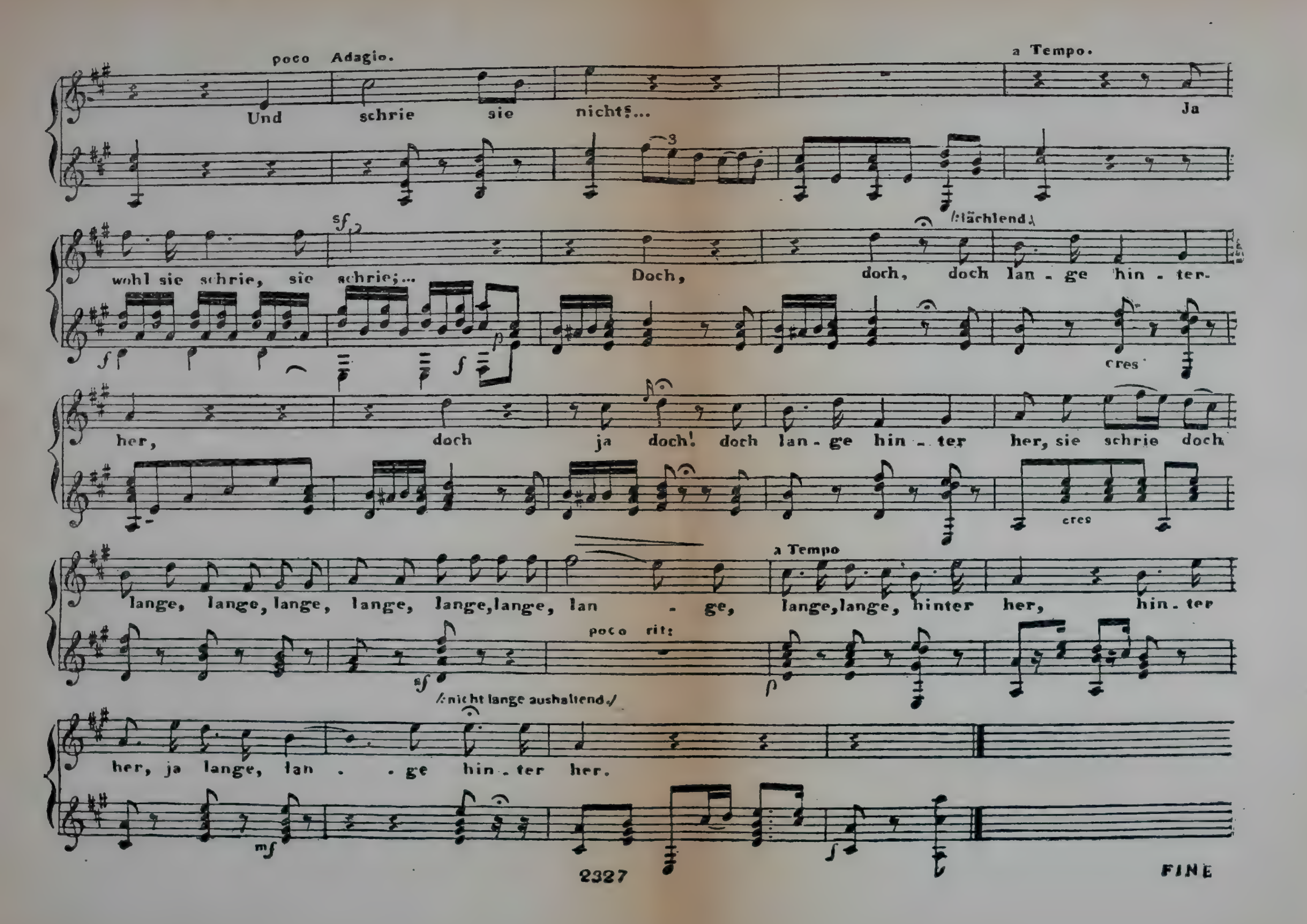
Ich war bei

Chloen ganz al - lein, und küs - sen wollt' ich sie, und küs - sen,

B. Schott Söhne in Mainz

Pr. 16 kr.


e küs - sen, küs - - sen wollt' ich sie; Jedoch sie sprach: sie würde schrey'n, sie würde
schrey'n, sie würde schrey'n, sie wür - de schrey - - 'n; Es sei ver - geb - - ne
poco rit: cres
Müh', ver - - - geb - - - ne Müh', es sei ver geb - ne, vergebne Müh'.
a Tempo
Ich wagt' es doch und küsste sie, und küsste sie trotz ih rer Ge - - - gen
wehr, trotz ih - rer Ge - - - genwehr.



poco Adagio.
a Tempo.
Und schrie sie nicht?...
Ja
wohl sie schrie, sie schrie;...
sf
f
p
(: lächlend.)
Doch, doch, doch lan - ge hin - ter-
cres
her, doch ja doch! doch lan - ge hin - ter her, sie schrie doch
cres
a Tempo
lange, lange, lange, lange, lange, lange, lan - ge, lange, lange, hinter her, hin - ter
poco rit:
sf
p
(: nicht lange aushaltend.)
her, ja lange, lan - ge hin - ter her.
mf
f
2327
FINE

Zu dem von Matthison gedichteten Opferliede: „Die Flamme lodert, milder Schein durchglänzt" usw. heißt es:

„Wenn zwei der begeistertsten Harfenmeister, wenn ein Beethoven und ein Matthison sich verbinden, so kann nur höchst Vortreffliches zu Tage kommen" usw.

Das Bundeslied von Goethe erfährt durch den Verlag folgende schwungvolle Ankündigung:

„Wie innig sich Beethoven mit Göthe verschmolzen, zeigt gegenwärtiges Werk. Nur so hätte Göthe, wäre er in so hohem Grade Componist, als er Dichter ist, das vorliegende Lied in Musik ausgedrückt. Wie wahr das Obige bestätigt wird, zeigt Egmont, beider Götterwerk" usw.

Der Schriftleiter der Cäcilia war in seinem Urteile vorsichtiger, seine Besprechung des Bundes- und Opferliedes (V, S. 30) enthält sich aller Überschwenglichkeiten; er gibt aber doch zu dem Opferliede zwei Notenbeispiele und meint herablassend, daß sie verdienen, „als ziemlich neu den Lesern vorgelegt zu werden." Da in demselben Bande (S. 247ff.) noch drei andere Besprechungen von op. 121b, 122 u. 128 aus der gewandten und sachkundigen Feder von Ignaz von Seyfried erschienen, scheint es fast, als seien die Verleger der Cäcilia mit den Weberschen Beurteilungen unzufrieden gewesen, so daß sie bei Seyfried Hülfe suchten und fanden.

Welche Stellung G. Weber innerlich zu dem letzten Beethoven einnahm, zeigt zur Genüge die Besprechung des Es-dur-Quartetts. Sie finde zum Beweise hier Platz:

„Über den Werth und die Eigenthümlichkeit der vorliegenden Composition an sich selbst, haben sich öffentliche Stimmen des In- und Auslandes schon hinreichend, der Würde des Werkes und seines Meisters angemessen, ausgesprochen. Sämtliche Urtheile stimmen darin überein, daß auch diese, wie alle neueren Compositionen Beethovens, das Gewöhnliche weit überschreiten, wie denn überhaupt, oft und preisend genug, die in dieses Tondichters neueren Werken wehende Phantasie colossal, riesenhaft, zum Teil auch wohl exzentrisch u. dgl. genannt worden ist.

Wie sehr nun auch unser Gefühl sowohl, als unsere Ueberzeugung, sowohl in technischer als in aesthetischer Hinsicht, der früheren Beethovenschen Muse bei weitem den Preis vor seiner jetzigen reichen mag, so sind wir darum doch nicht so einseitig, den grandiosen Schwung dieser letzteren, und die, durch das oft wunderlich Breite und Gehäufte doch immer durchschimmernde Meisterschaft nicht zu erkennen und zu ehren.

Denn ist auch nicht jedes Ueberschreiten auch ein wirkliches Vorschreiten; so ist es doch jedenfalls höchst interessant, einen großen Meister die Grenzen des im Kunstgebiete Möglichen und Zulässigen proben, ihn seinen Flug dicht an dieselben hin und wohl auch über sie hinüber*) ausdehnen zu sehen, gleichsam um zu erproben, was alles unser Ohr nach und nach zu ertragen, wie scharf beitzende Zusammengetöne zu fassen und zu dulden das musikalische Gehör nach und nach sich zu gewöhnen vermag, in wie verwickelte Tonverschlingungen es sich am Ende dennoch zurecht finden und dann wohl gar Wohlgefallen daran finden lernt — nebenbei auch zur Beschämung engherziger Pedanten und theoretischer Regelhelden, deren ärmliche Ge- und Verbotkrämerei am wirksamsten durch die That hoch accreditirter Meister widerlegt und außer Credit gesetzt wird."

Schon früher hatte G. Weber Veranlassung genommen, Beethovens „Schlacht von Vittoria" einer, man kann sagen vernichtenden Kritik zu unterziehen. Es wird weiter unten darauf zurückzukommen sein.

Einen wohltuenden Gegensatz zu Gottfried Weber als Beurteiler Beethovenscher Werke bildet neben Seyfried ein anderer Mitarbeiter der Cäcilia, Dr. Grosheim. Die Ausdeutungen, die er der im Verlage von Steiner & Co. in Wien erschienenen Ouverture op. 115 und der anderen von Schotts Söhne verlegten op. 124 gibt, sind so eigenartig, daß ihr bisher versäumter Nachdruck hier nachgeholt werden soll. Die Besprechungen sind auch im 5. Bande, in Heft 17, enthalten und lauten:

---

*) Ob wir hier zu Viel sagen, ob hier noch weiteres wirklich wünschenswerthes Voranschreiten, ob nicht vielmehr hier Rückschritte eigentliches Wiedervorschreiten wären — das mögen nachstehende Beispiele beantworten:

Folgen Notenbeispiele aus op. 127.

Grosse Ouverture in C-dur*), gedichtet u.s.w. von **Ludwig van Beethoven**. 115. Werk. Wien, bey S. A. Steiner et Co. Partitur. Pr. 1 Rthlr. 8 ggr.

Es ist zum Ersten Male, daß ein Componist, daß selbst B., wie mir dünkt, sich des Wortes „gedichtet" statt des herkömmlichen „Componiert" hat bedienen wollen. Ob er dies aus seiner anerkannten Liebe zum Reindeutschen, oder aus einem andern Grunde gethan hat?

Ich glaube das Letzte. — Nicht immer sind unsere Instrumentalcompositionen auch Dichtungen, obgleich sie es seyn sollten. Ein Gemisch von Melodien, und wären sie selbst entzückend, ein Aufwand von Harmonie, und deuteten sie auf den größten Contrapunktisten, haben deshalb doch nicht das nothwendigste Erfordernis einer Dichtung: die Einheit.

Indessen hat B. auch in dem vor uns liegenden Werke, wie sonst überall, gezeigt, wie er das vor seiner Seele schwebende Ideal, durch Töne mächtig ins Leben zu rufen, und so zu gestalten vermag, daß man nicht lange zweifeln, wenigstens ahnden darf, was er hat darstellen wollen.

Betrachten wir die Tonwerkzeuge, und die Art und Weise, wie er sie hier angewendet, so wird es uns auch anschaulich, daß sein Gemälde dem Epos angehört, das B.s großem Schöpfungsgeiste eben so verwandt ist, wie jede andere Dichtungsart. Kaum will hier der Pauken- und Trompetenklang, es will das tief eingreifende Getön von vier Hornen selbst des zarteren Theiles dieser Ouvertüre kaum schonen.

Betrachten wir aber die Formen, in denen sich besagte Tonwerkzeuge bewegen, so glauben wir ahnen zu dürfen, daß dieß B.sche Werk das Gemälde eines Streites darstellt.

Zwar hebt alles, und im majestätischen Rhythmus zugleich an; aber das mächtige Herabsinken des einen, das in die Höhe steigende des anderen, so wie das fest auf der Stelle halten des dritten Theiles der Sprecher, verkündet eine Absonderung der Ideen, die immer lautbarer wird. Jetzt sehen wir, und schnell, jene majestätische Bewegung durch eine weit beweglichere verdrängt. Eine Meynung, welche der Eine vorträgt, wird noch ehe der Redner damit zu Ende ist, von der Oppositionsparthey verworfen, wozu die Anhänger derselben durch Murren, ja selbst Spotten, ihre Einstimmung geben. Dann tritt eine

*) Die Ouvertüre ist unter der Überschrift „zur Namensfeier" bekannt, die Urhandschrift trägt von Beethovens Hand die Aufschrift: „Ouvertüre von Beethoven am ersten Weinmonath 1814 — Abends zum Namenstag unsers Kaisers". (S. Müller-Reuter, Lexikon der deutschen Konzertliteratur, Lief. 15, S. 51/52.)

wie wohl nur scheinbare Ruhe ein. Der Streit erhebt sich aufs Neue, wird heftiger noch, und artet endlich in einen Tumult aus, so daß die Regel des Wohlstandes fast außer Acht gesetzt wird. Endlich wird es dann ruhiger, ob zwar keineswegs in dem Grade, daß sich nicht hin und wieder ein, wiewohl leises Murren und Spötteln hören ließe, — bis zuletzt man eine Uebereinkunft getroffen zu haben scheint, die den reinsten Einklang hervorbringt, dem der Erguß inniger Freude die Hand reicht. — So fällt der Vorhang.

Habe ich nun dem Meisterwerke B.s eine unrichtige Deutung gegeben, und belächelt der Maler die falsche Erklärung seines Bildes, so mag mich der Eifer, ihm, auf allen Wegen, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, entgegenzukommen, es mag mich der ehrenvolle Ruf der Redaktion der Cäcilia entschuldigen, die mir die Ankündigung des Werkes aufgetragen, und der ich dafür meinen wärmsten Dank auszudrücken, nicht unterlassen kann.

Dr. Grosheim.

Quverture en Ut à grand orchestre, pour 2 Vlons, Alto, Violoncello et Basse, 2 Flutes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timballes, composée et dediée etc, par Louis v. Beethoven. Oeuvre 124. Mayence chez B. Schott fils. Pr. 2 fl. 30 Kr. Partitur, 60 Seiten Fol.

(dazu die gestochenen Auflagestimmen).

Eine neue Säule. welche der große Tonmeister zum Tempel Appols getragen, deren richtiges Aufstellen er uns jedoch selbst überläßt, und zwar zum ersten Male; wenigstens ist mir noch keine Ouvertüre von ihm bekannt worden, die für sich ganz allein bestehen sollte.

Von den mancherlei Erklärungen der Sprachkundigen über das Wort „Ouvertüre" möchte wohl das deutsche Wort „Eingang" der Tonkunst zunächst eigenthümlich seyn. Durch diesen Eingang aber soll der Komponist, gleich dem Architekt, der uns durch eine zierliche Pforte zu einem Lusthause, zu einer Festung jedoch durch hochgewölbte Thore und gemauerte Gänge führt, deutlich bezeichnen, wohin er uns versetzen will, und die Stimmung vorläufig in uns zu erwecken suchen, welche bey der folgenden Scene sich unser bemächtigen wird.

Der Italiener, zu schwach, oder zu träge, seine Instrumentalmusik dahin zu steigern, giebt in seiner Ouvertüre nur Kunde, daß die Scene sich gleich eröffnen werde; den Renegaten Cherubini hiervon ausgenommen, der sich keck neben Mozart und Beethoven, und

Haydn, als den ersten Meistern in diesem Fache hinstellen darf, wie seine Ouvertüre zur Medea, Lodoiska, u. a. bezeugen.

Mit den Bewohnern der Seine stand es, zu Monsigny's und Grety's Zeiten, besser denn jetzt, wo die Ouvertüre zu einem wahren Galimatias herunter gesunken ist, der hin und wieder wohl einzelnen melodischen, aber durchaus keinen harmonischen Werth hat, überhaupt aber kein Ganzes ausmacht. Mehül kann hier nur als Ausnahme gelten.

Es hat aber in neuerer Zeit der Deutsche auch Ouvertüren aufgestellt, die für sich allein bestehen sollen, was die meisten auch wirklich thun; so daß man durch diese Eingänge eingehen kann, wohin man nur immer Lust hat. So aber ist es nicht mit der vor uns „liegenden Ouvertüre, und wenn Beethoven das scenische, dem sie „vorangehen soll, nicht auf dem Titelblatte bemerkte, so war es deß„halb, damit der Zuhörer selbst bestimmen solle. Was der Mensch „selbst ergründet hat, das wird ihm um so viel werther.

„Was meine individuelle Ästhetik (wenn es mit dem Indivi„duellen hier in der Reihe ist) betrifft, so hat sie an B.'s Meisterwerk „ohngefähr Folgendes entdeckt.

„Wir sehen uns an einem Orte, den die Menge zu einem Feste „der Liebe gewählt, das sie dem Einzigen bringen will. Anfänglich „vernehmen wir einen sanften Hymnus, währenddessen man sich in „wohlgeordneten Räumen dort versammelt. Der den Hymnus be„gleitende Posaunenton, indem er religiöse Gefühle erregt, sagt deut„lich, daß die Liebe die Grundmauer alles Guten sey. Der Hymnus „schließt, und mit ihm verhallt der Posaune Klang. Haben beyde „doch nun die Herzen bereits zur Milde, zur Einigkeit gestimmt. „Jetzt verkündet Pauken- und Trommettenhall die Annäherung des „Helden des Festes. Es ist der gute Vater eines treuen Volkes. Mit „frohem Jubel wird er empfangen. Es ertönt bald der sanfte Ton „von seinen Lippen. Er giebt seinen Dank zu erkennen. Er erneuert „sein Versprechen, sich ganz dem Wohl derer zu widmen, über die er „gesetzt ward. Und lauter ertönt bald der Jubel des Volkes, „und so, wie hier mit entkräfteter und zitternder Stimme, so dort „mit Männerstärke, der Milde des zärtlichen Geschlechtes, ja selbst in „ kindlichen Ausdrücken, ertönt aus dem Munde der Greise, ihrer „Söhne und Enkel, und ohne Ende des Vielgeliebten Lob.

„Dies die Skizze meines Gemäldes zu der fraglichen Tonleistung. „Wer ein höheres hier aufzustellen vermag, dem werde ich meine Hoch„achtung zollen. Ein niedrigeres kann es nicht geben.

„Soll ich mich nun, nach des Verkündigers Regel, noch in das „Gewand des Protektors kleiden, die einzelnen Theile des Werkes „zergliedern, usw.? oder, soll ich von der Grammatik reden, vom „Kontrapunkt? und darthun, wie der Meister es wohl verstanden, „mit Richtscheit und Winckelmaß zu verfahren, und was Kalk und „ Mörtel zur Befestigung seiner gelegten Grundmauer beygetragen? „Wie vermöchte ich es, während noch jene Gefühle in meinem Innern „rege sind, von denen ich soeben gesprochen!! — Nur dies erlaube „ich mir noch zu sagen: So gewiß es ist, daß nur allein eine feste „Grundmauer das Gebäude vor dem Umsturz schützt, ebenso gewiß „ist es auch, daß die Grazien ihre Wohnung nie in kalten, dunklen „Gemäuer aufschlagen werden, vielmehr eine von der Sonne beschie„nene Wohnung, und eine lächelnde Aussicht verlangen."

Dr. Großheim.

Die Ausdeutung der Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" die Beethoven zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt geschrieben hatte, entbehrt nicht der Anmut, die der Ouvertüre op. 115 nicht der Eigenart. Dr. Grosheim war selbst Komponist, wie die Anzeigen in den Intelligenzblättern beweisen. Beethoven war er in Liebe und hoher Verehrung zugetan, das geht aus den obigen und späteren Besprechungen hervor.

Andere Wege als Ausleger Beethovenscher Kunst wandelte ein Mitarbeiter der Cäcilia, C. Fr. Ebers, der unter der Überschrift „Reflexionen" im 2. Bande (1825), Heft 8, S. 271f. den Inhalt der A-dur-Symphonie folgendermaßen deutete:

„Als Beethovens Sinfonie A dur in X. zum ersten Mal gehört „wurde, entstanden Meinungen und Urtheile von allen Seiten. Einige „meinten, es müsse wohl bei Beethoven übergeschnappt haben Andere „sagten, er habe in dieser Sinfonie den Zeitgeist schildern wollen, und „wieder Andere fanden in dem letzten Satze ein Narrenhaus, wo die „Verrückten sich herumbalgten.

„Als Schreiber dieses gefragt wurde: „Was finden Sie in „diesem Tongemälde?" war die Antwort: Meiner Meinung nach „könnte man folgendes darin finden.

„Es wird eine Vermählung auf das brillanteste gefeiert. Im „Poco rostenuto werden die Flügelthüren des großen Saales ge-

„öffnet; die hinaufſteigenden Bäße und Violinen, vom 10. Takte an, „ſind alte ſteife Herren und Frauen von der Verwandtſchaft, die in „dem Saale herumſpazieren und mancherlei anordnen. Beim Vivace „erſcheinen nun nach und nach die Gäſte. Verſchiedene Charaktere, „geſetzte, leichtfüßige, komiſche und ſentimentale Geſtalten vereinigen „ſich zur Bildung eines Ganzen, welches aber doch nur als ein buntes „Farbengemiſch daſteht.

„Im zweiten Satz (Allegretto) beginnt der Trauungsact. Das „eintretende Violoncell iſt die rührende Anrede an das Brautpaar; „ſpäter, wo das Thema bald von Saiten= bald von Blasinſtrumenten „ergriffen wird, iſt der Act vorüber, die Gratulationen fangen an und „werden bis zum Schluſſe fortgeführt.

„Im dritten Satz (Presto) fliegt man tanzend durch die Reihen, „wobei wacker gezecht wird. Venus und Bachus ſcheinen hier ihren „Triumph zu feiern.

„Im letzten Allegro con brio erſcheinen nun ſchon die Hoch= „zeitsgäſte illuminirt. Das Thema iſt die Melodie eines gemeinen „Tanzes. Der Anſtand wird nicht mehr berückſichtigt, der Weingeiſt „zeigt ſich überall; es entſtehen, wie dann bei Hochzeiten, Kindtaufen „und Bällen dergleichen wohl vorfällt, Zänkereien; der wilde Tanz „wird unterbrochen. — Die erhitzten Gemüther werden beſänftigt und „ein Theil ſtimmt im Tutti eine eigne Melodie an, jedoch alles wild, „wie z. B. gleich zu Anfang nach der zweiten Repriſe, wo es bis zum „5ten Tacte in ein Juchhe ausartet. — Es währt aber nicht lange, ſo „geht es von neuem los; man wird muthwillig, zerſchlägt Tiſche, „Spiegel, Kronleuchter; es zeigen ſich unausbleibliche Folgen des Zu= „vielgenoſſenen, welches die Bäße klar zu bezeichnen ſcheinen: kurz, „das Ganze endet mit einer allgemeinen Verwirrung, wo nur Einige „triumphirend den Platz behaupten. —

„Es klingt freilich ſpashaft, aber etwas Aehnliches liegt doch „gewiß darin, und es würde erfreulich ſeyn, wenn es dem großen „Meiſter gefallen dieſes ſein Prachtwerk zu zergliedern."

Dieſen Wunſch hat nun freilich Beethoven nicht erfüllt, da er aber nachweislich den 2. Band (Heft 5—8) der Cäcilia gekannt hat, mag er wohl unbändig über dieſe gewaltſam ſcherzhafte Auslegung ſeiner ſiebenten Symphonie gelacht haben. Es hat den Anſchein, als ſei dieſe Evers'ſche Auslegung in Paris bekannt geworden, was ja nicht verwunderlich wäre, da Schott's 1826 dort ein beſonderes Verlagshaus errichteten

und für die Verbreitung der Cäcilia gewirkt haben werden. Grund zu dieser Vermutung gibt das Programm des concert populaire vom 26. Januar 1862 in Paris, dessen Verfasser wahrscheinlich alte Cäcilienhefte durchstöbert hatte und auf Grund dessen der A-dur-Symphonie folgendes, an Evers Deutung auffällig erinnerndes Programm*) unterlegte:

Symphonie en la (une Noce villageoise)
1er Morceau: Arrivée des villageois.
2e Morceau: Marche ruptiale.
3e Morceau: Danse des villageois, cortège des mariés.
4e Morceau: Fa Festin, l'Orgie.

Beethoven und Gottfried Weber.

Im März 1816 war Beethovens op. 92, das Gelegenheitswerk „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria", dessen Plan von dem marktschreierischen Erfinder des Metronoms J. N. Mälzel stammte, bei Steiner & Co. in Wien erschienen. Er fand einen heftig tadelnden Beurteiler in der Jenaer allgemeinen Literaturzeitung, als der sich Gottfried Weber entpuppte. Das Intelligenzblatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Leipzig), No. 9, November 1816, brachte nämlich:

„Erklärung.

Um Mißdeutungen vorzubeugen, erkläre ich hiermit, daß die Beurtheilung der van Beethovenschen Schlacht von Vittoria, welche sich, mit G. W. unterzeichnet, in No. 145 und 146 des Augustheftes der Jenaer allg. Litt. Ztg. befindet, von mir ist, und meine darunter gesetzt gewesene, unabgekürzte Namensunterschrift nur aus Versehen beym Abdruck ausgelassen worden.

Gottfried Weber."

---

*) Bereits mitgeteilt in des Verfassers Lexikon der deutschen Musikliteratur, Lieferung 14 (Beethoven), S. 29.

Damit hätte es nun füglich sein Bewenden haben können, aber Weber war ein eigensinniger Kopf, eine rechthaberische Persönlichkeit. Dazu kam, daß er den letzten Werken Beethovens mehr und mehr abweisend gegenüber stand, wie es ja seine oben mitgeteilten Besprechungen zur Genüge dartun. Zwar war er gezwungen, die im Schottschen Verlage erschienen Werke in der denselben Verlegern gehörigen Cäcilia mindestens glimpflich zu behandeln, aber die „Schlacht bei Vittoria" war ja erstens ein früheres Werk und zweitens in anderem Verlage erschienen. Es kann sonach kaum Wunder nehmen, wenn er 1825 im 10. Hefte der Cäcilia seine Besprechung aus dem Jahre 1816 gewissermaßen einschmuggelte, indem er sie in eine lange Abhandlung „Über Tonmalerei" aufnahm. So schlau war er auch dabei, in einer Randbemerkung hinzuzufügen: „Bruchstück aus einer ungedruckten Aesthetik der Tonkunst"! Jetzt hatte er die Sicherheit, daß seine Beurteilung zu Beethovens Gesicht kam, denn dieser erhielt die Cäcilia, wie er wissen mußte. Die beiden Cäciliahefte 10 und 11 aus Beethovens Besitz sind erhalten geblieben, sie befinden sich mit des Meisters überaus kräftigen, im Druck zumeist nicht wiederzugebenden Randbemerkungen im Besitze von Herrn Dr. Prieger in Bonn. Bei Thayer III, S. 392 findet sich über Webers Besprechung nur der Satz: „Sehr ernsthaft weist, freilich erst zwölf Jahre später, Gottfried Weber (Cäcilia 1825, S. 156—72) das Werk ab", es war deshalb angezeigt, festzustellen, daß Webers Besprechung bereits aus dem Jahre 1816 stammt. Eine Lebens- und Schaffensgeschichte Beethovens hat sich mit Wichtigerem zu befassen, als etwa mit dem Abdrucke vergessener Beurteilungen seiner Werke. Da es sich jedoch hier im einzelnen um die Beziehungen Beethovens zur Cäcilia und umgekehrt handelt, auch um solche, die, wie man weiter unten sehen wird, nach

seinem Tode wieder auflebten, kann der Erörterung des Verhältnisses Webers zu Beethoven breiterer Raum gegönnt werden. Der Abdruck der ausführlich-eingehenden, mit vielen Notenbeispielen versehenen Gottfried Weberschen Besprechung verbietet sich leider, denn sie entbehrt auch heute noch nicht der Anziehungskraft. Weber mochte 1816 Recht haben, wenn er sich darüber entrüstete, daß der Beethoven der Eroica- und C-moll-Symphonie zu einem künstlerisch zu beanstandeten Gelegenheitsstück herabgestiegen war, wenngleich die Entrüstung nicht ganz glaubhaft ehrlich erscheint, da eben doch der Ton die Musik macht. 1825 aber, nachdem der Meister der Schlacht von Vittoria so viele unsterbliche Werke bis zur 9. Symphonie und der Missa solennis hatte folgen lassen, war der wiederholte Abdruck des zornigen Ergusses von 1816 sachlich nicht mehr am Platze. Thayer, III, schreibt S. 391, es sei nicht zu bezweifeln, „daß diejenigen, welche an der Aufführung beteiligt waren, das Werk als einen großartigen musikalischen Scherz betrachteten und sich an demselben con amore beteiligten, weil er ihnen Quelle einer ungeheueren Erheiterung in ihrem Berufe wurde". Darüber und über manches andere sich genauestens zu unterrichten, war Weber um so mehr in der Lage, als zu den Mitarbeitern der Cäcilia ja Ignaz Ritter von Seyfried gehörte, der bei der Wiener Aufführung mitgewirkt hatte. Weber tat sich noch 1828, nach Beethovens Tode, auf seine Besprechung von 1816 und auf die Bemängelung des Es-dur-Quartetts (s. oben) etwas zugute, wie weiter unten bestätigt werden kann.

Es läßt sich verstehen, daß Beethoven in große Erregung, ja man darf sagen in Wut geriet, als er Webers Be- und Verurteilung seines op. 92 zu Gesicht bekam. Ihr war in demselben 10. Cäciliaheft vorausgegangen: „Meine Ansichten über Composition des Requiem überhaupt und mit Beziehung

auf mein Requiem" von Gottfried Weber. Der Komponist gab darin seinem eigenen Requiem für Männerstimmen mit Bratschen, Bässen, Hörnern, Pauke und obligater Orgel, das bei André erschienen war, eine Einführung mit auf den Weg. Derselben waren, man kann sagen unglücklicherweise, Notenbeispiele zugefügt, die sich der Meister nicht entgehen ließ, wie gleich dargetan werden soll. Im nächsten 11. Hefte erschien dann Webers Abhandlung „Über die Echtheit des Mozartschen Requiems", die den Ausgangspunkt für den jahrelang tobenden Streit über dieses Werk bildete und ihren Verfasser mit dem Abbé Stadler gründlich auseinander brachte. (Man möge hierzu die lichtvollen Darstellungen im 2. Bande von Jahns „Mozart" vergleichen). Offenbar unter dem Eindrucke von Webers Angriff auf die „Schlacht von Vittoria" und des Ärgers über desselben Ansichten über das Mozartsche Requiem hat dann Beethoven jenen berühmt gewordenen Brief an Stadler geschrieben, der durch Vertrauensbruch oder Absicht nach Beethovens Tode in die Hände von J. A. Schlosser und abbildlich in dessen 1828 erschienene Lebensbeschreibung des Meisters geriet. Der Brief ist bekannt, oftmals, aber weder bei Nohl (Beethovenbriefe), Thayer (V, S. 338), noch bei Kalischer (Beethovens sämtliche Briefe V, S. 219f.) ganz genau abgedruckt worden. Es scheint den Verfassern der genannten Werke entgangen zu sein, daß sich eine genaue Nachbildung in der Cäcilia, Bd. VIII, 1828, Heft 29, erschienen alsbald nach Veröffentlichung der Schlosserschen Lebensbeschreibung, befindet. Beethoven versah seinen Brief mit einigen Notenbeispielen, offensichtlich mit der Absicht, G. Weber bloßzustellen. Die Erläuterungen, die der Brief nachmals fand, haben sämtlich unterlassen, dem Ursprung des 2. und 3. Notenbeispiels nachzuforschen. Sie hätten ihn an derselben Stelle finden können, die Beethoven als Quelle diente, nämlich im zehnten

Cäcilienhefte. Dort druckt Weber den Anfang des agnus dei aus seinem Requiem ab und gab damit Beethoven Gelegenheit, sich über die laienhafte Deklamation lustig zu machen.

4) Webers Melodie:



Erst die Kenntnis dieses Melodiebruchstükes macht Beethovens Notenbeispiele, wie sie hier abbildlich in nebenstehender Beilage folgen, ganz klar:

Als Weber durch Schlossers Buch den Brief kennen lernte (1828), ergrimmte er heftig und verkündete durch den Mund der Cäcilia (Heft 29, S. 60ff.):

„Pasquill auf Gfr. Weber
von den
Herren
L. Van-Beethoven und Abbé Stadler.
Mitgetheilt
von
Gottfried Weber.

Tantaene animis coelestibus irae!

Es soll die gegenwärtige Mittheilung keineswegs eine schwache Nachahmung jenes eminenten Kopfes sein, welcher ein, hoch an die Straßenecken seiner Residenz angeschlagenes Pasquill gegen ihn, weiter herab an-

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Agnus dei

pec- ca — ta mundi

qui tollis peccata

tollis pe cc ata

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

etc

requiescant in pace —

[illegible]

zuschlagen befahl, damit alle Leute es auch recht bequem lesen konnten; — sondern wenn ich das gegen mich verbreitete **ditto**, wenn ich die **animi coelestis iram** als einen classischen Beitrag zu jeder Sammlung interessanter, und namentlich solcher Monumente, welche einen berühmten Künstler nebenbei als Menschen charakterisiren, hiermit in vervielfältigten Abdrücken zu verbreiten mich bestrebe, so geschieht es nur, um dabei zugleich reumüthig geradezu zu bekennen, daß ich es um den trefflichen Verfasser nicht besser verdient habe, von wegen der gottlosen Vermessenheit, mit welcher ich, mich schon mehrmal erfrecht, mich offen auszusprechen gegen die — seltsamen und bedauerlichen Verirrungen, durch welche der, früher so herrliche Beethoven, in der zweiten Periode seines nun beendigten Künstlerlebens, das Heiligthum seiner früheren Kunstschöpfungen zu entheiligen angefangen, — und von wegen meiner Verwegenheit, sogar der Erste gewesen zu sein, welcher das, was jetzt nachgerade so Viele auszusprechen anfangen, schon im Jahr 1816 über das, eines Beethoven so unwürdige Spektakelstück, seine Schlacht von Vittoria, mit offener Stirn aussprach und die Leerheit und Blöße, ja Trivialität dieses Stückes, ausführlich zergliedert — und dasselbe respectswidrige Urteil über eben dieses Werk auch in der Cäcilia zu wiederholen mich erfrecht, so wie auch über einige andere neueste Beethovensche Compositionen ähnlicher und wohl noch ärgerer Art an den vorstehend in der Anmerkung zur Seite 38, angeführten Orten.*)

Nach diesem, mit rechter Zerknirschung abgelegten Sündenbekenntnisse, schreite ich denn nun zu der mir selbst gewählten Buße, zur selbstthätigen Mittheilung des kindlich gemüthlichen Pasquills, welches, wenn auch nicht von Herrn Van-Beethoven zum Pasquill gegen mich bestimmt, doch von einem andern Gönner zu einem solchen gemißbraucht worden ist.

Die Sache ist historisch folgende. Der Herr Abbé Stadler hatte von seiner bekannten (sogenannten) „Vertheidigung der Echtheit" des Mozartischen Requiems" . . . . . unter anderen auch dem Herrn Van-Beethoven ein Exemplar zugesendet, ... Wie denn nun jeder Empfänger einer solchen Sendung, herkömmlichermaßen, dem Uebersender nicht allein eine möglichst verbindliche Antwort zu schreiben, sondern ihm auch in seinen Behauptungen möglichst Recht zu geben verpflichtet ist, so hat denn auch hier der Herr Empfänger diese Pflicht nicht verkannt.

Es ist unnötig, Webers ganzen Zornesergußabzudrucken, es genügt noch die Wiedergabe folgender in Form von Randbemerkungen gemachten Hauptstelle:

„Für Eines, für den vollkommen gegründeten Tadel der, wirklich unrichtigen Hebung der zweiten Sylbe des Wortes „**tollis**" in meinem Re-

*) Die hier gemeinten Anmerkungen sind weiter unten zu finden.

quiem, bin ich dem Herrn Briefschreiber, wahrhaft und ganz im Ernste Dank schuldig . . . .

Was die andere Stelle „Agnus Dei“ angeht, so vermag ich nicht zu errathen, was Herr Van-Beethoven dawider hat, es wäre denn das dabei geschriebene Fortissimo, welches aber — — nur von Herrn Van-Beethoven hinein gefälscht, ich sage gefälscht ist, und mit Wehmut wiederhole ich es, von einem Beethoven: Gefälscht; — indem in der gestochenen Partitur — (Offenbach bei André) Seite 33 und 34, nicht ff, sondern im Gegentheil sogar ausdrücklich „dolce“ und „pianissimo“ steht. — Quo non mortalia pectora! — Ein Beethoven verfälscht die Arbeit eines Anderen, um sie tadeln zu können.“

Man sieht leicht (s. die oben stehende Abbildung), Weber war in seiner Erregung blind geworden, er hatte die Beethovenschen Schriftzüge, beim ersten Buchstaben von Agnus als ff gelesen! Die Leidenschaftlichkeit seiner Ausdrucksweise, die aus Zorn geborene Flüchtigkeit seines Lesens erhielt alsbald eine scharfe Zurechtweisung von Adolf Bernhard Marx. In Nr. 16 seiner Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung veröffentlichte er einen Aufsatz

„Endlich noch Persönliches! Gottfried Webers Uebelthat an Beethoven. Ense recidendum, ne pars sincera tranatur.“

In einem besonderen Briefe an Weber erbat er den Abdruck seines Aufsatzes in der Cäcilia, der Brief lautete:

„Berlin, den 16. April 1828.

Wohlgeborener Hochzuverehrender Herr!

Möge der anscheinend seltsame Schritt, den ich thue, indem ich Ihnen meine Erklärung über Ihre Bekanntmachung im 29. Heft der Cäcilia zusende und um deren schleunigsten, vollständigen Abdruck in der Cäcilia ergebenst anhalte: möge dieser Schritt seine nächste und erwünschteste Rechtfertigung durch die Erfüllung meines Begehrs von Ihrer Seite finden.

Zur Erklärung meiner Handlungsweise habe ich nichts zuzusetzen, bin vielmehr von der Gerechtigkeit und Nothwendigkeit derselben so durchdrungen, daß ich die Hoffnung der ausdrücklichen Anerkennung Ihres mich so betrübenden Irrthums wage. Wie werde

ich mich freuen, wenn durch eine Ihrer so würdige Offenheit und Rückkehr der Fehlgriff und meine eifrige Vermittelung (denn dies ist der Sinn, in dem ich handle) in Schatten gestellt werden.

Hochachtungsvoll Ew. Wohlgeboren ganz ergebenster

A. B. Marx."

Wie vorauszusehen, erfüllte Weber das Marxsche Begehren nicht, er belegte so Aufsatz wie Brief von Marx mit dem Ausdruck Scheinheiligkeit, verfaßte für die Cäcilia (Heft 30, S. 141 ff.) eine „Nicht-Erwiderung", gab nebensächlich seinen Irrtum zu und ließ die Angelegenheit auf sich beruhen, die dem toten Beethoven zugefügten Schmähungen zurückzunehmen fiel ihm nicht ein.

In seinem „Pasquill" hatte er Stadler den Mißbrauch eines Privatbriefes zu selbstsüchtigen Zwecken vorgeworfen, aber er entblödete sich nicht, ein Gleiches zu tun. Dazu diente ihm der von Beethoven am 5. Februar 1825 an Schotts geschriebene Brief (Kalischer V, S. 104), in dem Beethoven vertraulich einige abfällige Bemerkungen über Steiner und Tobias Haslinger gemacht hatte. Mit Unterdrückung der Namen hing er die teilweise Nachbildung dieses Briefes derjenigen dessen von Stadler an.

Dieses 29. Cäcilienheft, von dem nun schon so lange die Rede ist, enthielt noch einen kräftigen Angriff auf den verstorbenen Beethoven. Ein Musiker E. Woldemar aus Berlin richtete eine „Aufforderung an die Redaktion der Cäcilia" (S. 40 ff.), die ganz nach dem Geschmacke Gottfried Webers war. Man lese nachfolgende Sätze:

„Daß Beethoven früher Werke geliefert hat, die seinen Namen nicht mit ihm sterben lassen . . . . ist . . längst über jeden Zweifel erhaben.

Allein eben dieser geniale Meister . . hat später größere und kleinere Sachen geschrieben, zu welchen Männer von besonnenem Verstande, geregelter Phantasie und gesunden Ohren, im Stillen die Köpfe nicht wenig geschüttelt haben . . . .

Allein ob sich ein Mann von ebenso reifer, als excentrischer Einbildungskraft wie Beethoven dermaßen in düstere, leere, trockene, plan- und geschmacklose Spekulationen mit der schönsten der Künste, mit der Musik, verliert, daß man nicht blos das Ruder des allgemeinen gesunden Menschensinnes, sondern selbst das seines eigenen früheren Verstandes darin vermißt. Das hat allerdings sehr viel zu bedeuten, denn das kann die deutsche Nation um den schönen Ruhm bringen, auf den sie mit Recht bisher so stolz war, nämlich: in den Schöpfungen der Harmonie und Melodie die erste der ganzen gebildeten Welt zu seyn!

Beethoven hat aber von dem Horazischen Kanon: „sit, quodvis simplex dun taxat et unum *) . . . in seinen letzten Kompositionen auch nicht das mindeste mehr geahnt . . . er schreibt . . . in das weite Blaue hinein, unbekümmert was, oder wie es wird? . . .

Die weitklügeren französischen neuesten Schulen überflügeln uns längst in der Musik [!] Warum . . . weil sie der Natur getreu, noch immer das Horazische Gesetz befolgen, welches der Gigant Beethoven, in den unglücklichen letzten Tagen seines Daseyns, offenbar nicht blos übertreten, sondern in der That — mit Füßen getreten hat!"

Woldemar richtete dann die Aufforderung an die Redaktion der Cäcilia

„Dieses historische Faktum unumwunden und öffentlich zur Sprache zu bringen".

G. Weber ließ sich das nicht zweimal sagen, er bekräftigte das in einer Randbemerkung:

„Wir haben dies bereits mehrmal unverhohlen genug gethan (vergl. z. B. unter anderem Cäcilia, Bd. 5, Heft 20, über das neue Beethovensche Violinquartet aus Es, — auch 3. Band, Heft 10 sehr ausführlich über und gegen seine Schlacht bei Vittoria, usw. — vergl. auch C. M. von Webers und Rollstabs freimüthige „Äußerung über die seltsamen Verirrungen" und „unnatürlichen Auswüchse" der neueren Beethovenschen Muse (Cäcilia, Bd. 7, Heft 25).

Der um Deutschlands musikalisch-künstlerischen Vorrang so überaus besorgte Woldemar schließt dann, daß ihn nunmehr nichts abhalten soll,

---

*) Was Du Dir zu schaffen vornimmst, sey wenigstens einfach und ein Ganzes.

„bei jeder Gelegenheit laut zu erklären, daß er . . den unglücklichen, melancholischen, düsteren und verworrenen Grübeleien, welche dieser ausgezeichnete Kopf kurz vor seinem Tode ausbrütete, nicht nur nicht den geringsten Geschmack abgewinnen kann; sondern daß ihm auch bei dessen Anhörung nicht anders zu Muthe ist, als ob er sich in einem Irrenhause befände, und daß er sie so noch in der That abschreckend, geschmacklos und entsetzlich finden muß".

Eine prachtvolle Abfuhr bereitete der bekannte, hochgebildete Leipziger Organist C. F. Becker dem Berliner, und das muß man Gottfr. Weber zur Ehre anrechnen, daß er die Entgegnung in die Cäcilia im nächsten Heft (30, S. 135 ff.) unverkürzt aufnahm. Wer aber ahnt, was G. Weber getan hätte, falls ihm Beethovens Randbemerkungen, wenn auch nur die zum Requiem-Aufsatz, bekannt geworden wären? Den von Beethoven gebrauchten Ausdrücken „o du Erz Esel" und „doppelter Esel", die im Priegerschen Cäcilienhefte zu finden sind, würde eine strengste Ahndung wohl alsbald gefolgt sein.

* * *

Die Öffnung der Spalten der Cäcilia zu so überaus heftigen Angriffen auf Beethovensche Werke scheint Schott Söhne besonders im Hinblick auf die in ihrem Verlage erschienenen nicht behagt zu haben. Man kann das schließen aus dem Inhalte des folgenden 9. Bandes (Heft 33—36). Vier Musikschriftsteller, Dr. Grosheim, Prof. Fröhlich, Freiherr v. Weiler und Ritter Ignaz v. Seyfried traten zu Gunsten des Angegriffenen mit inhaltvollen, reichlich mit Notenbeispielen versehenen Besprechungen der letzten Beethovenschen Werke auf den Plan. Das im April 1828 herausgegebene 33. Heft enthält, unmittelbar aufeinanderfolgend, zwei lange Aufsätze über die Missa solennis, der erste von Grosheim (S. 22—26), der zweite (S. 27—45) von Fröhlich. Es ist erstaunlich, wie tief sich beide Schriftsteller in das Werk eingearbeitet haben,

ihre sachlichen, auch in der Anerkennung durchaus maßvollen Beurteilungen sind noch heute lesenswert. Man kann es hoch einschätzen, daß Fröhlich, der eine Aufführung der Messe nicht gehört hatte, aus der Beschäftigung mit der Partitur den Mißstand erkannte, der im Vortrage des Pleni sunt coeli und Osanna durch nur 4 Solostimmen liegt. Er schreibt durchaus richtig:

„Bei dem Pleni und dem folgenden Osanna scheint sich ein Versehen in die Original-Partitur eingeschlichen zu haben. Was den Solostimmen zugeteilt ist, gehört den Chorstimmen, oder, da der Jubel ein allgemeiner ist, so soll es wahrscheinlich von beiden gemeinschaftlich ausgeführt werden. Wie könnten auch einzelne Solostimmen der Kraft eines so stark besetzten Orchesters gleichkommen! und warum die Chorstimmen hier ganz ausschließen! *)

Im Anschluß an diese Besprechungen der Messe enthält Heft 33 noch einen Aufsatz des Frh. v. Weiler: „Über den Geist und das Auffassen der Beethovenschen Musik", der sich auf die Streichquartette op. 131 (Cis-moll), op. 132 (A-moll), und op. 135 (F-dur) bezieht.

Das Hauptstück des 9. Cäciliabandes liefert aber in betreff Beethovens der Freund und Kunstgenosse Seyfried, der auf 26 Seiten die Messe, die Neunte Symphonie und das Cis-moll-Quartett nicht nur bespricht, sondern fachmännisch zergliedert und viele Notenbeispiele erläuternd beigibt.

Seine Besprechung wird durch Mitteilungen über die persönlichen und freundschaftlichen Beziehungen zwischen Beethoven und ihm eingeleitet. Einige Sätze daraus haben Unter-

---

*) Man weiß durch Schindler (1860 II, S. 84) daß Beethoven auf einer Ausführung durch 4 Solostimmen bestand, er hat dabei ganz zweifelsohne die Stärke seiner Instrumentation unter-, und die Schallkraft von 4 menschlichen Solostimmen überschätzt. Daß es auch 4 der schallstärksten und weittragendsten Solostimmen unmöglich ist, sich dem Beethovenschen Orchester gegenüber an dieser Stelle zu behaupten, hat jeder Dirigent der missa erfahren müssen.

kommen bei Thayer u. a. gefunden, sie verdienen jedoch in größerer Ausführlichkeit festgehalten zu werden, da die Cäcilia doch nicht eben leicht in die Hand zu bekommen ist. Freilich hatte die Zuverlässigkeit Seyfriedscher Veröffentlichungen einen starken Stoß erlitten, nachdem mit Sicherheit festgestellt worden war, daß seine 1832 erfolgte Veröffentlichung der Studien Beethovens im Generalbaß, Kontrapunkt usw. ein gefälschtes Werk war, gefälscht in dem Sinne, daß er vorgefundenes echtes Material änderte, falsches aufnahm, wichtiges wegließ usw. (Nottebohm, Beethoveniana, S. 203). Schindler hatte auch Seyfriedsche, übrigens harmlose und nicht belangreiche Aufzeichnungen über Beethovensche Lebensgewohnheiten bemängelt. Die Tatsache aber besteht, daß Beethoven und Seyfried vielfach persönlich zusammen verkehrt haben, und man kann kaum annehmen, es sei Erfindung gewesen, was Seyfried 1828, ein Jahr nach Beethovens Tode, über seinen Verkehr mit dem Meister zu Papier brachte und veröffentlichte. Lassen wir ihn also sprechen:

„Überhaupt war Beethoven viel zu gerade, offen und tollerant, um Jemanden durch Mißbilligung oder Widerspruch zu kränken, was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen, und wohl glaube ich mit Zuversicht behaupten zu können, daß er sich, wissentlich wenigstens, nie in seinem ganzen Leben, einen Feind zuzog; nur, wem seine Eigenheiten fremde waren, der mochte sich auch in seinem Umgange — ich spreche von einer früheren Zeit, als ihn noch nicht das Unglück der Taubheit getroffen — vielleicht nicht so ganz ordentlich zurechte finden. Wenn Beethoven dagegen bey manchen, meist sich ihm selbst aufgedrungenen Protectoren, mit seiner derben Geradheit wohl mitunter das Kindlein samt dem Bade verschüttete, so lag die Schuld einzig daran, daß der ehrliche Deutsche stets das Herz auf der Zunge trug, und alles besser, als zu hofieren verstand, auch — des eigenen Werthes bewußt — sich nie zum Spielball der eitlen Laune seiner, mit dem Namen und der Kunst des gefeyerten Meisters sich brüstenden Mäcenaten entwürdigen ließ. — So war er denn nur von jenen verkannt, welche sich die Mühe verdrießen ließen, den scheinbaren Sonderling kennen zu lernen.

Als er den Fidelio, das Oratorium: Christus am Oelberg, die Symphonie in Es, c-moll und F, die Pianoforte-Konzerte in c-moll und G-dur, das Violin-Konzert in D komponierte*), wohnten wir beyde in ein und demselben Hause, besuchten fast tagtäglich, da wir eine Garcon-Wirtschaft trieben, selbander das nämliche Speisehaus und verplauderten zusamen manch unvergeßliches Stündchen in collegialischer Traulichkeit; denn Beethoven war damals heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohsinnig, munter, lebenslustig, witzig, nicht selten auch satyrisch; noch hatte ihn kein physisches Übel heimgesucht, kein Verlust eines sonderlich dem Musiker so höchst unentbehrlichen Sinnes seine Tage getrübt, nur schwache Augen waren ihm aus früher Kindheit als Nachwehen der bösartigsten Pockenseuche zurückgeblieben, und diese zwangen ihn, schon im angehenden Jünglingsalter zu concaven, sehr scharfen Brillengläsern seine Zuflucht zu nehmen.

Von den oben angeführten, in der gesamten Musikwelt als Meisterwerke anerkannten Schöpfungen ließ er mich jedes vollendete Tonstück allsogleich am Piano hören, und verlangte nur, ohne mir lange Zeit zum Besinnen zu gönnen, auch unverzüglich mein Urtheil darüber ab; solches durfte ich freymüthig, unumwunden geben, ohne befürchten zu müssen, einen, ihm wildfremden, gar nicht innewohnenden After-Künstlerstolz damit zu verletzen. Die Symphonien und Concerte, welche er bey seinen Beneficen im Theater an der Wien zum erstenmale producirte, das Oratorium, und die Oper, studierte ich selbst nach seiner Angabe, mit dem Sänger-Personale ein, hielt alle Orchesterproben, und leitete die Vorstellungen; beym Vortrage seiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber — hilf Himmel! — das war leichter gesagt, als getan; ich erblickte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche Hieroglyphen hingekritzelt. Denn er spielte die ganze Principal-Stimme blos aus dem Gedächtnisse, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz war, solche vollständig zu Papiere zu bringen. So gab er mir also nur jedes mal einen verstohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen, unsichtbaren Passage am Ende war, und meine kaum zu bergende Aengstlichkeit, diesen entscheidenden Moment ja nicht zu verabsäumen, machte ihm einen ganz köstlichen Spaß, worüber er sich noch bey unserm gemeinschaftlichen, jovialen Abendbrote vor Lachen ausschütten wollte."

* * *

*) Diese Werke fallen in die Zeit von etwa 1800—1808.

Vom 10. Bande (1829, Heft 33—36) wird es in der Cäcilia stiller und stiller über Beethoven. Der Meister war gestorben. Schott Söhne hatten die bei ihnen erschienenen Werke in Schwung gebracht, die vielen noch veröffentlichten Übertragungen bedurften der zeitschriftlichen Nachhülfe kaum noch. Gottfried Weber konnte ruhiger schlafen und brauchte sich über Schott'sche und Beethoven'sche Zumutungen nicht mehr zu entrüsten.

Das Verlagshaus hatte sich dem Opernverlage im großen Stile zugewendet, wie es die Sammelanzeige im Intelligenzblatte Nr. 68 (Bd. 17, 1835) beweist: Fra Diavols, der Gott und die Bagadere, die Braut, der Liebestrank, (le Philtre), Der Schwur oder die Falschmünzer, Gustav oder der Maskenball von Auber, Zampa das Heilmittel, der Zweikampf von Herold, Wilhelm Tell von Rossini und viele andere, auch dem Namen nach ganz verschollene Opern hatte Schott in seinen Verlagsschutz genommen.

Für die Beethoven angehende Kleinforschung, die ja schließlich auch ihr gutes hat, fällt allerdings vom Tische der Cäcilia noch mancher Brocken ab. Einer von denen wird im folgenden geboten.

Beethoven und der Fagottist Aug. Mittag.

In Hans Volkmanns Schrift „Neues über Beethoven“ (2. Aufl. 1905, Berlin und Leipzig) befindet sich ein Abschnitt „Eine Plauderstunde bei Beethoven“. Gegenstand dieser zwischen dem Fagottisten August Mittag und Beethoven gepflogenen Unterhaltung, sowie der ihr vorangegangenen Erkundigungen (a. a. O. S. 47) waren die Verbesserungen an

dem Fagott, die in jener Zeit gemacht worden waren und über die sich Beethoven durch einen Fachmann unterrichten lassen wollte.

Auf Grund der in der Cäcilia in den Jahren 1824—1826 erfolgten Veröffentlichungen, die H. Volkmann unbekannt geblieben zu sein scheinen, kann die Angelegenheit die wünschenswerteste Aufklärung erhalten. Schott Söhne trieben zu damaliger Zeit einen schwunghaften Handel mit Musikinstrumenten, wie die Ankündigungen und Preislisten in den Intelligenzblättern beweisen. Sie hatten sich den Alleinvertrieb der durch den Rheinländer Karl Almenräder durchgreifend verbesserten Fagotte gesichert, verlegten seine für das neu gebaute Instrument geschriebenen Kompositionen und nützten natürlich ihre Zeitschrift für ihre geschäftlichen Zwecke aus. In dem wohlunterrichteten Gottfried Weber, der ein ausgezeichneter Kenner der Lehre vom Schall war, fanden sie eine wissenschaftlich gebildete Hilfskraft. Beethoven erhielt von Schott Söhne die Cäcilia-Hefte zugesandt, durch sie hatte er von den Almenräderschen Erfindungen und Verbesserungen offenbar überhaupt zuerst Kenntnis erhalten.

1824 erschien bei Schotts „Traité sur le perfectionement du Basson, avec deux Tableaux, par Charles Almenräder. Abhandlung über die Verbesserung des Fagottes, nebst zwei Tabellen, von Carl Almenräder." Zu gleicher Zeit kündigten Schotts im Intelligenzblatte zum 3. Cäciliahefte „Fagotte mit 15 Klappen, nach C. Almenräders Erfindung" an. Über die genannte Abhandlung schrieb G. Weber in dem Anfang 1825 erschienenen 6. Hefte der Cäcilia (Bd. II, S. 123—140) einen lehrreichen Aufsatz „Wesentliche Verbesserung des Fagotts", der mit dem Satze beginnt

„Der von mir schon mehrmal oeffentlich gerühmte Fagottist C. Almenräder hat an seinem Instrument mehrere Verbesserungen an-

gebracht, welche, ihrer Eigenschaft wegen, allgemeiner gekannt zu werden verdienen."

Dem Aufsatze sind saubere steingezeichnete Abbildungen beigegeben, die es ermöglichen, die unmittelbare Bezugnahme von Beethovens Erkundigungen und Fragen auf Almenräders Fagottverbesserung festzustellen.

Da es zu weit führen würde, Webers ganzen Aufsatz, sowie eine noch zu erwähnende Besprechung einer Almenräderschen Fagottkomposition zum Abdruck zu bringen, sei ganz allgemein über die Almenräderschen Verbesserungen seines Instrumentes folgendes mitgeteilt. Die damaligen Fagotte hatten kein Kontra-H und kein großes Cis, für beide Töne fehlten die Tonlöcher und also auch natürlich die Klappen. Die Tonlöcher für andere Töne (A, B, cis) saßen zu hoch, d. h. weit höher als an ihrer eigentlichen natürlichen Stelle und mußten deshalb weit enger gebohrt werden, als dies zur Erzielung klaren und kräftigen Klanges bei naturgemäßer Lagerung sonst nötig gewesen wäre. Alle diese und noch andere Fehler beseitigte Almenräder und schuf damit ein Instrument mit einem durchgängig brauchbaren und leicht ansprechenden Tonumfang von Contra-B chromatisch bis $\overline{\overline{g}}$, ja selbst $\overline{\overline{as}}$.

Die Anregung zu seinen Versuchen, Arbeiten und Verbesserungen erhielt Almenräder durch Gottfried Weber. Dieser veröffentlichte Anfang 1816 in Nr. 3—5 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Leipzig, Breitkopf und Härtel) „Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente". Darin deckte er die denselben anhaftenden Mängel auf und wies die Mittel zu ihrer Beseitigung. Just alle Fehler, die Weber am Fagott nachgewiesen hatte, verbesserte Almenräder. Nach seinem eigenen Ausspruch in der genannten Abhandlung hatte er 1817, also alsbald nach Bekanntwerden der Weberschen

Veröffentlichungen, mit der Arbeit begonnen. Almenräder lebte in Biebrich, Weber in Darmstadt, sie fanden sich später in dem dazwischen liegenden Mainz bei Schott Söhne zusammen. Zwei Jahre nach Abschluß der Verbesserungsarbeit heißt es in der Cäcilia (Bd. 4, Heft 14): „In der Schottischen Instrumenten-Manufaktur in Mainz werden solche Fagotte unter Herrn Almenräders Aufsicht und nach seiner Anleitung mit größter Genauigkeit angefertigt." 1828 als Weber eine weitere Verbesserung Almenräders besprach (Cäcilia Bd. IX, Heft 34) bestätigte er selbst: „Herr Almenräder, dessen bedeutende auf meine Aküstik der Blasinstrumente gegründete Verbesserung des Fagotts usw.

Nach diesen allgemeinen einleitenden Bemerkungen, die später soweit angängig ihre besondere Erläuterung finden werden, können wir uns den Mittag'schen Äußerungen zuwenden. Sie sind erhalten geblieben in den von Schindler gesammelten sogenannten Konversationsheften, die sich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin befinden; Volkmann legte sie seinem Aufsatz zu Grunde.

Als Beethoven durch die Cäcilia Kenntnis von den Fagottverbesserungen erhalten hatte — es wird kaum früher als Frühjahr 1825 gewesen sein können, eher später — scheint er seinen Vertrauten Karl Holz beauftragt zu haben, sich bei Mittag darüber zu erkundigen. Im September berichtet Holz (H. 64, B. 20a):*)

**) 1. Mit Mittag habe ich gesprochen wegen des verbesserten Fagotts.
2. Er hält nicht viel darauf.

*) H. 64, B. 20a heißt Heft 64, Blatt 20 Vorderseite.

**) Die angesetzten laufenden Nummern sind der Übersichtlichkeit halber vom Verfasser angebracht.

3. Er sagt, nur um eine Quinte höher, das andere ist alles wie vorher.
4. In A und E sei leichter zu spielen, wegen Gis und Dis und wegen der Gleichheit der Töne.
5. So meint er nur.
6. Der Mittag ist sehr brav.

Diese Auskünfte haben den Meister offenbar nicht befriedigt, es wurde ein Besuch Mittags herbeigeführt, der aber erst im Frühjahr 1826 erfolgte. Im Januar dieses Jahres hatte sich aber Gottfried Weber (Heft 14, S. 113—119) abermals über Almenräders neues Instrument verlauten lassen und zwar in einer Besprechung einer 1824 bei Schotts erschienenen Komposition für Fagott von Almenräder, „Pot-Pourri pour le Basson obligé avec orchestre ou Pf.“ Bei aller gebotenen Vorsicht kann die Mutmaßung ausgesprochen werden, daß Beethoven durch eben diese Besprechung erneut auf die Fagottangelegenheit aufmerksam gemacht worden war.

Mittag erscheint also im Frühjahr 1826 in Beethovens Wohnung, Holz schreibt den Grund des Besuches auf (H. 88, B. 34b ff.):

7. Wegen des neuen Instruments, von dem Sie etwas Näheres wissen wollten.

Das Gespräch läßt sich nun verfolgen an den Niederschriften Holz's die er nach Mittags Vorspruch macht:

8. Sie haben auch das Cis seit zwei Jahren, auch manchmal H, das haben aber nicht alle.
9. Oben am Fagott.
10. Er hat Kompositionen für den neuen Fagott gesehen, die aber ebenso gut auf dem alten können gespielt werden.
11. E-dur, H-dur sind in geschwindem Tempo schwer zu machen.
12. Im Adagio ganz leicht.
13. Das Cis geht aber sehr leicht.

Die beiden nächsten Aufzeichnungen handeln nicht vom Fagott, bleiben deshalb hier weg.

14. Der neue Fagott soll im Tenor hinauf D, E, F noch haben. (Gemeint sind die Töne der zweigestrichenen Oktave, wie deren Aufzeichnung in Viertelnoten im Heft beweist.)

15. Auch D.

Bringen wir nun die Mittagschen Antworten in Beziehung zu Almenräder und G. Weber; wir beginnen mit 8 und 9. In Webers erstgenanntem Aufsatz (s. oben) heißt es § V (Cäcilia, Heft 6, S. 131):

„Eine weitere wesentliche Verbesserung besteht in der Vorrichtung zur Hervorbringung der tiefen Töne Contra-H und Cis, für welche eigene Tonlöcher angebracht sind wie die Figur 3 darstellt. Bei Schließung aller Löcher tönt das Instrument aus seiner Hauptmündung wie gewöhnlich Contra-B, die Eröffnung eines Tonloches weiter rückwärts erzeugt H, aus dem folgenden ertönt C, aus dem weiteren Cis, dann D u.s.w.; oder umgekehrt das Schließen des D-Loches bei offenstehendem Cis-Loche erzeugt Cis; — das Schließen des Cis-Loches erzeugt C; — ist auch das C-Loch geschlossen, das H-Loch aber noch offen, so ertönt H." U.s.w.

Die Abbildungen erläutern das alles auf das Genaueste. Sie erklären auch die offenbar auf die Beethovensche Frage nach dem Sitz der Tonlöcher erfolgende Mittagsche Antwort Nr. 9: „Oben am Fagott." Man sieht auf mehreren, nebeneinander stehenden Abbildungen an der Fagottröhre oben die beiden neugebohrten Tonlöcher für H und Cis mit den dazu gehörigen Klappen. Hiernach muß auch die, in der von Volkmann angezogenen Schrift „Der Fagott" von W. Heckel (Biebrich, 1899) enthaltene Behauptung, daß die Kontra-H-Klappe und die tiefe Cis-Klappe erst angebracht seien, nachdem sich Almenräder mit dem Instrumentenmacher J. A. Heckel vereinigt habe, berichtigt werden. Die genannten Klappen waren tatsächlich bereits 1824 an Almenräders Fagott. Der Nachweis ist auch an einem weiter unten folgenden Noten-

beispiel zu erbringen. Almenräder hatte, wie er in seiner Abhandlung selbst ausspricht, von 1817 an den Verbesserungen gearbeitet und diese gegen 1823 abgeschlossen. Es mag hier eingeschaltet werden, daß Mittag offenbar keines der neuen Instrumente in der Hand gehabt hat, wahrscheinlich aber die Almenrädersche Abhandlung mit den Tabellen kannte. Beethoven war besser unterrichtet durch die Webersche ausführliche und klare Besprechung, auf Grund deren er seine Fragen stellte.

Mittags ungenügendes Vertrautsein mit dem neuen Fagott verrät sich ja schon in der Antwort:

„Sie haben auch das Cis seit zwei Jahren, auch manchmal H, das haben aber nicht alle."

Auch die unter Nr. 1 gegebene Äußerung Mittags, „daß er nicht viel darauf (d. h. auf die Verbesserungen) halte", ist ein Beweis für seine mangelhafte Kenntnis.

Unklar bleibt Antwort 13: „Das Cis geht aber sehr leicht." Es ist nirgends zu ersehen, ob hier wirklich das große Cis, wie man nach der Schreibweise annehmen sollte, gemeint ist. In Antwort 14 (s. d.) sind auch Töne mit denselben großen Buchstaben angegeben, die wirklich gemeinte Tonhöhe der zweigestrichenen Oktave ist jedoch durch daruntergeschriebene Noten klar gestellt. Bei der Deutung des erwähnten Cis ist nicht außer acht zu lassen, daß Almenräder die Stellung der Klappe für cis (das kleine cis) verändert hatte. Weber schreibt darüber in § IV:

„Bei dieser" [nämlich der früheren] „Stellung treten aber zwei erhebliche Uebelstände ein. Fürs erste sitzt nämlich das Tonloch auch wieder zu hoch, und muß daher viel zu klein gemacht werden, wodurch der Klang an Klarheit verliert — fürs Andere aber wird, bei der nach der Erde hingekehrten Richtung des Tonloches, durch das unvermeidliche Eindringen des Wassers, das Entstehen von Wasserblasen, welche die Oeffnung der Absicht des Spielers zuwider sperren,

ganz unvermeidlich. — Dieser letztere Uebelstand ist nun gleich gänzlich dadurch beseitigt, daß besagtes Tonloch auf die entgegengesetzte Seite der Röhre verlegt ist, und durch eine vom linken Daumen sehr bequem regierte Klappe bedeckt wird. Um den anderen Uebelstand zu beseitigen, ist das Tonloch etwas größer und dafür etwas tiefer herab verlegt. . . . . Uebrigens dient diese cis-Klappe ganz ebenso, wie die bisher gewöhnliche, auch zugleich zur Hervorbringung der Töne dis und dis.

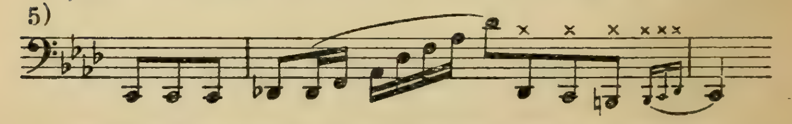
Es muß dahin gestellt bleiben, nach welchem cis sich Beethoven erkundigt hat.

Wir greifen jetzt zunächst die Antwort Nr. 14 heraus: „Der neue Fagott soll im Tenor hinauf D, E, F noch haben." Es bezieht sich das auf die Töne der zweigestrichenen Oktave. Was es damit für eine Bewandtnis gehabt hat, ist zu ersehen aus der oben bereits erwähnten Besprechung, die G. Weber der Almenräderschen Komposition Pot-Pourri usw. (s. oben) widmete. Er schreibt einleitend, daß eine ausführliche Betrachtung des Werkchens sich besonders aus dem Gesichtspunkte rechtfertige,

„weil dieses Almenrädersche Conzertstück einen praktischen Beleg zu der in diesen Heften bereits nach Würden ausführlich besprochenen Fagottverbesserung bildet, welche wir hier gleichsam in ihrer Wirkung beobachten können."

Im weiteren heißt es dann:

„Freilich hat der Verfasser, wie schon im Eingang erwähnt, manche Stellen und Tiraden vorzüglich auf die Individualität seines Spieles und auf die verbesserte Einrichtung seines Instrumentes berechnet, wie z. B. unter anderen, Stellen wie diese



so wie auch das Anbringen mancher ganz hohen Töne, e, f und selbst g!, welche man bisher als die Sphäre des Instrumentes übersteigend zu betrachten und in keiner Fagottschule zu finden gewohnt war" . . . . . „Denn fürs Erste ist es wohl

im Allgemeinen einleuchtend, daß, so wie jeder Spieler, zumal jeder ausgezeichnete, seine ihm eigene Individualität besitzt, er sie auch in seine für sein Instrument bestimmten Compositionen überträgt" . . . „wie wir denn z. B. aus den Compositionen des ausgezeichneten Fagottisten Bärmann in Berlin ersehen, daß er für sein Solospiel nur den Tonumfang vom großen Es bis d̄ zu benutzen pflegt, in dem die tiefen Töne D, Cis, H und B, sowie auch höhere wie d̄ in seinen Fagott-Compositionen nirgend vorkommen. . . . . . in deß Anton Romberg in München den vollen Umfang von es bis B hinab benutzt, nur mit Ausnahme der Töne Cis und H, für welche er auch, wenigstens noch vor wenig Jahren, an seinem Instrumente keine Tonlöcher besaß."

„Ist es nun, wie erwähnt, von jeher jedem Virtuosen erlaubt worden, in seinen oeffentlich erscheinenden Compositionen die Eigenthümlichkeit seiner individuellen Manier durchschimmern zu lassen — so war wohl auch der Componist des hier vorliegenden Werkchens nicht minder berechtigt, in demselben einige Aufgaben für andere Virtuosen aufzustellen, und als solche auch die hohen Töne e, f und g.

In dieser Anführung aus Webers Besprechung ist zuerst das Notenbeispiel lehrreich, weil es die Anwendung von Cis (Des) und H beweist. Außerdem ist weiter ersichtlich, daß Almenräder den Umfang des Fagotts nach oben wesentlich erweiterte, ja aus der Folgestelle kann man den Schluß ziehen, daß zu Mittags Gesicht die Besprechung desselben Almenräderschen Werkes durch einen Dritten in einer anderen Zeitschrift gekommen ist, die besonders von den hohen Tönen e und f spricht. Es heißt nämlich, nachdem diese Besprechung vorher vorübergehend gestreift wurde, weiter

„Der vorhin erwähnte Recensent in jenem Blatte muß das besprochene Werk mit nur unvollkommener Aufmerksamkeit durchgesehen haben, indem er demselben den Gebrauch der hohen Töne e und f zum Vorwurfe macht, dabei aber übersieht, daß sogar der noch höhere Ton g vorkommt."

Weber faßt dann die Summe aller Almenräderschen Verbesserungen in folgenden Sätzen zusammen, die auf Grund ihrer Anschaulichkeit vollständig mitgeteilt werden:

Zwar war der eigentliche Zweck der mehrerwähnten Verbesserung keineswegs der gewesen, solche hohe Töne zu gewinnen, sondern vielmehr nur, das Instrument in seinem wesentlichen Umfange zu vervollkommnen und zu vervollständigen, die Intonation reiner, die Stärke und Klangfarbe gleicher und das Spiel leichter zu machen: allein so wie in der Welt das Böse, wie man zu sagen pflegt, nicht allein kommt, so geht es hienieden auch oft mit dem Guten ..... zugleich mit und neben dem Gelingen jener Hauptverbesserungen, fanden sich zugleich, und gleichsam von selbst, nebenbei auch die Nebenvortheile einer weit schöneren, reineren und leichteren Höhe und die Erweiterung des Tonumfanges bis g hinauf, von selber ein, so daß das Instrument nunmehr einen durchgängig brauchbaren und leicht ansprechenden Tonumfang von Contra-B bis g, ja selbst bis as, also von nächst vier vollen Oktaven, durch alle halben Töne, besitzt. Für die befraglichen höchsten Töne sind aber vornehmlich die am angef. Orte beschriebene Verlegung des A-Loches weit tiefer hinab, dann die B- und b-Klappe und endlich die neue cis- und cis-Klappe wichtig, in welcher letzteren Ermangelung auf den Fagotten alter Art schon die Töne es und e nicht befriedigend, oder auch wohl gar nicht, zur Ansprache zu bringen sind, ja, selbst der Ton d fast immer zu tief klingt, weil er auf jenen Instrumenten blos durch Hilfe der höchsten (dem Mundstücke zunächst liegenden) sogenannten hohen c Klappe erzeugt wird, indeß auf dem neuen Instrumente all diese Töne, selbst bis g und as hinauf, vollkommen gut, leicht und wohlklingend, sowohl sprung- als stufenweis, gebunden und frei angestoßen, stark und zart, zu gebrauchen sind, und zwar ohne, auf Kosten kräftiger Tiefe, ein schmales Rohr anwenden zu müssen.

Man kann sich leicht vorstellen, daß solche Anpreisungen einem Beethoven reichlich Veranlassung geben mußten, sich von einem Fachmann eingehendst unterrichten zu lassen. Aus Mittags Antworten ist die Gründlichkeit der Beethovenschen Fragen unschwer erkennbar, die Antwort 15: „Auch D“ scheint sich auf das von Weber besonders hervorgehobene d zu beziehen, da sie ja in unmittelbarer Verbindung mit der Besprechung der Töne der zweigestrichenen Oktoven steht. Man möchte auch die Mittagsche Auskunft Nr. 3:

„Er sagt, nur um eine Quinte höher, das andere ist alles wie vorher“

auf die zweigestrichene Oktave, die gegen früher eine tadellos ansprechende Vergrößerung des Tonumfangs um eine Quinte nach oben hin erfahren hatte, beziehen.

Webers Besprechung enthält unter anderem auch folgende Sätze:

> „Allein auch diese Eigenheiten d. s. die hohen Töne] benehmen dem Werkchen nichts von seiner Ausführbarkeit auch für jeden anderen Spieler, indem diese ungewöhnlich hohen Töne nicht nur selten, sondern überall nur einzeln und so angebracht sind, daß sie füglich um eine Oktave tiefer gegeben werden können, welches denn auch, da wo es nöthig schien, durch doppelte Noten und zum Theil durch umgeänderte Figuren, angedeutet ist.

Steht das nicht in unmittelbarer Beziehung zu *Holz'* Niederschrift Nr. 10

> „Er (d. h. *Mittag*) hat Kompositionen für den neuen Fagott gesehen, die aber ebenso gut auf dem alten können gespielt werden."

Als zusammengehörig sind anzusehen die Aussagen

> Nr. 4: „In A und E sei leichter zu spielen, wegen Gis und Dis, und wegen der *Gleichheit der Töne.*"
>
> Nr. 11: „E-dur, H-dur sind in geschwindem Tempo schwer zu machen" und
>
> Nr. 12: „Im Adagio ganz gleich."

Der Inhalt der *Beethovenschen* Fragen läßt sich nur vermuten, doch lassen *Mittags* Aussagen erkennen, daß es sich um die Ausführbarkeit der Tonarten A-, E- und H-dur gehandelt haben muß. Aus der *Almenräderschen* Abhandlung und den *Weberschen* Besprechungen ergibt sich hierzu das Folgende: Durch die *Almenrädersche* Abhandlung erfährt man im ersten Abschnitt, daß der Dresdner Instrumentenbauer H. *Grenser* eine Klappe für die Töne cis und $\overline{\text{cis}}$ (bez. des und $\overline{\text{des}}$) erfunden hatte, mit der auch die Töne dis und $\overline{\text{dis}}$ (bez. es und $\overline{\text{es}}$) hervorgebracht wurden. Die Lage

dieser Klappe hatte sich als ungeeignet erwiesen, das Klappenloch war zu eng gebohrt worden. Beide Fehler beseitigte Almenräder und gewann dadurch die für die genannten Kreuztonarten wichtigen Töne cis, $\overline{\overline{\text{cis}}}$, dis und $\overline{\overline{\text{dis}}}$ in wünschenswertester Klarheit, Stärke und Reinheit. Für das Weitere lassen wir Almenräder selbst sprechen:

„An dem untersten Stücke des Fagotts, Tab. I, Fig. 2, ist das dritte Loch weiter hinunter zwischen die F- und Gis-Klappe verlegt und in zwei Löcher verwandelt worden . . . . Diese beiden Löcher sind mit Einer offenstehenden Klappe versehen, die oben unter dem Hebel der F-Klappe fortläuft und bei C mit dem dritten Finger geschlossen wird.

Durch diese Veränderung erhält man nicht nur die reine Oktave A—a, sondern auch von dem untern A bis zu dem folgenden F eine völlige Gleichheit der Töne, die auf den gewöhnlichen Fagotten fast immer vermißt wird. Außer diesem entsteht dadurch in schweren Tonarten, z. B. A-, E- und H-dur u.s.w. der große Vortheil, daß man blos durch Verschließen des oberen Loches mit dem ersten Finger der linken Hand ein reines $\overline{\text{e}}$ erhält."

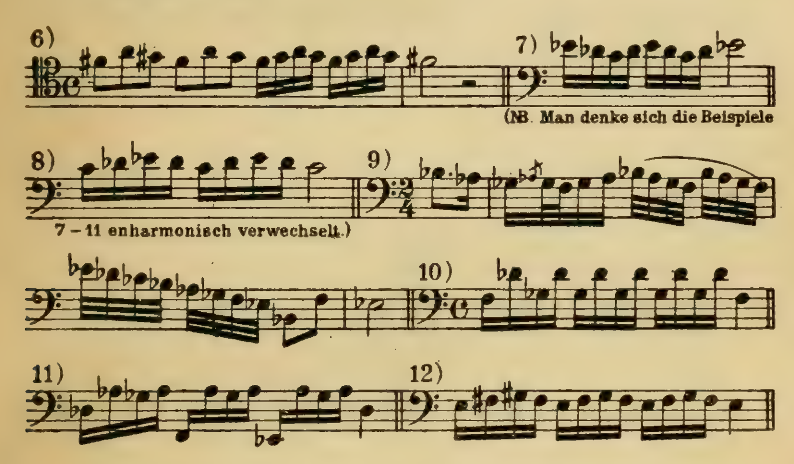
Die von Mittag gebrauchte Ausdrucksweise „Gleichheit der Töne" findet sich also wörtlich bei Almenräder. Man tut gewiß keinen Fehlschluß in der Annahme, daß Mittag das Almenrädersche Werkchen gekannt und aus ihm den Ausdruck entnommen hat.

Almenräder fährt fort:

„Auf der anderen Seite dieses (untersten Fagott) stücks, Fig. 3, hat die tiefe Fis-Klappe noch eine Nebenklappe erhalten, die, wenn sie mit jener zugleich geöffnet und der gewöhnliche G-Griff dazu genommen wird, ein reines Gis hervorbringt, wodurch dann der Vortheil entsteht, daß nunmehr die Töne Fis, Gis oder Gis, Fis geschleift vorgetragen werden können, welches auf den gewöhnlichen Fagotten bis dahin nicht ausgeführt werden konnte."

Schließlich wurde noch an demselben Fagottstücke eine Klappe für Ais—ais (bez. B—b) angebracht und damit der Tonbedarf für H-dur ergänzt. Zusammenfassend schrieb dann G. Weber:

„Durch das Zusammenwirken all der beschriebenen verbesserten Vorrichtungen ist das Spiel des Instrumentes so sehr erleichtert, und der Kreis des möglicherweise, ja mit Leichtigkeit Ausführbaren erweitert, daß z. B. Sätze wie folgende, welche in Ozi's Fagottschule als höchst schwierig und auch wohl als ganz unausführbar ausgezeichnet werden, auf dem neuverbesserten Fagott ohne sonderliche Mühe auszuführen sind:



Namentlich ist das letzte auf anderen Fagotten ganz unausführbare (Beispiel) mittels der neuen „Vorrichtung selbst im geschwindesten Zeitmas ausführbar."

Viele andere Beispiele, die aus Werken von Mozart, Cherubini u. a. entnommen oder eigens als Beweismittel erfunden sind, lassen wir weg. Die Mittagsche Bemerkung, daß „E-dur und H-dur in geschwindem Tempo schwer zu machen sind", im „Adagio" aber „ganz leicht", scheint sich demnach auf das alte Fagott zu beziehen oder erneut zu beweisen, daß er das neue Instrument selbst nicht erprobt hat. Doch sind das Vermutungen, da man die Beethovenschen Fragen ja nicht kennt.

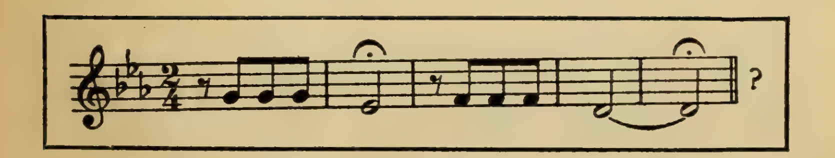
Alles in allem glaubt der Verfasser den Beweis erbracht zu haben, daß die Beethoven-Mittagsche Unterhaltung den

Almenräderschen Fagottverbesserungen tatsächlich gegolten hat und daß Beethoven durch die Veröffentlichung in der Cäcilia zu ihr veranlaßt worden ist. Vorstehende Erörterungen wollen keineswegs als eine Kritik von Volkmanns eingangs genanntem Aufsatz, sondern nur als ein Beitrag zur Beethovenkunde aufgefaßt sein, der aus den Beziehungen des Meisters zur Cäcilia gewonnen wurde.



Über die rhythmische Bedeutung des Hauptmotivs im ersten Satze der Beethovenschen fünften Symphonie





Über die rhythmische Bedeutung des Hauptmotivs im 1. Satze der Beethovenschen 5. Symphonie.



Im musikalischen Wochenblatte 1898 (Jahrgang XXIX Nr. 27, 28 und 29) veröffentlichte der Verfasser eine Abhandlung mit obiger Überschrift. Sie ist im Sonderdrucke seinerzeit namhaften deutschen Orchesterleitern zugesendet, von den meisten jedoch nicht beachtet worden. In neuerer Zeit haben F. Weingartner und M. Frey denselben Gegenstand behandelt oder doch gestreift, jener in seiner Schrift „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens“, dieser in seinem Aufsatze „Die Taktart im ersten Satze von Beethovens C-moll-Symphonie“ (Die Musik IX, III, S. 64 ff.). Frey scheint keine Kenntnis von des Verfassers Abhandlung gehabt zu haben, Weingartner, der sie zugeschickt erhielt, ließ sie unberücksichtigt. In der 1911 erschienen 2. Auflage des 3. Bandes der Thayer-Deitersschen Lebensgeschichte Beethovens, die H. Riemann herausgab, wird in einer Anmerkung zu Seite 90 gesagt „Natürlich soll die zweite Fermate länger gehalten werden als die erste, wie Beethoven durch das zwei Takte einnehmende d deutlich genug markiert hat“. Weingartner scheint diese Ansicht zu

teilen, Frey schließt sich ihr offen an. Unter Berücksichtigung der genannten neueren Veröffentlichungen, und weil des Verfassers Überzeugung sehr wesentlich von deren Ergebnis abweicht, geschieht der nochmalige, ganz wenig veränderte Abdruck der Abhandlung von 1898, es ist ihm aber eine größere Ausdehnung mit besonderer Bezugnahme auf Weingartners Buch gegeben werden.

Die Vortragsweise des Hauptmotivs des ersten Satzes in Beethovens fünfter Symphonie ist verschiedentlichst beliebt worden. Der von Anton Schindler überlieferte Ausspruch des Tonsetzers „So klopft das Schicksal an die Pforte“ hat, je nach Auffassung und Geschmack zum langsameren oder schnelleren Vortrage der drei Auftaktsachtel, zum kürzeren oder längeren Aushalten der Fermaten Veranlassung gegeben. Schindler teilt unter Berufung auf des Meisters ausdrücklich kundgegebenen Willen in der 1. Auflage der Lebensgeschichte Beethovens (Münster, 1840, S. 241) mit, daß der Anfang des Satzes, d. h. die ersten fünf Takte, langsamer als in dem vorgeschriebenen Zeitmaße Allegro 𝅗𝅥 = 108 etwa Andante con moto ♩ = 126 zu nehmen sei. Nottebohm tritt unter Hinweis auf die von Beethoven selbst vorgeschriebene Zeitmaßbestimmung Schindler nicht bei (Beethovenia I, S. 135).

Das Zeitmaß der ersten fünf Takte und ihrer späteren vollständigen oder teilweisen Wiederholungen soll aber nicht den Gegenstand der folgenden Untersuchungen bilden, es handelt sich bei ihnen ausschließlich um die Frage:

> Ist die zweitaktige Form des Hauptmotivs in Takt 1 und 2 rhythmisch gleichbedeutend, übereinstimmend mit der dreitaktigen, wie sie Beethoven in den Takten 3—5 niederschrieb?

Es sei zunächst festgestellt, daß Beethoven in der handschriftlichen Partitur (Kgl. Bibliothek in Berlin) das Hauptmotiv stets nur in der zweitaktigen Form aufzeichnete. Die dreitaktige Fassung erscheint erst in der Druckpartitur. Sie ist also eine, vermutlich nach den ersten Aufführungen von Beethoven vorgenommene Änderung.



Die Beethovensche Änderung: Einschiebung einer Halbtaktnote (𝅗𝅥) an allen fünf vorstehend aufgezeichneten

Stellen (dort mit NB gekennzeichnet) ist von allerhöchster Wichtigkeit. Da diese Einschiebung nicht nur dort geschah, wo zwei Themenanführungen einander folgen, sondern auch dort, wo das Hauptthema nur einmal auftritt, ist die Annahme, sie solle eine Fermatenverlängerung anzeigen, ohne weiteres hinfällig. Ohne zwingenden Grund hätte der in Berichtigungen peinlich verfahrende Meister diesen fermatenlosen Takt nicht eingeschoben. Er hat entweder in der ursprünglichen Aufzeichnung eine Unzulänglichkeit, Ungenauigkeit empfunden, oder die dreitaktige Form des Hauptmotivs ist eine spätere Eingebung. Kehren wir zu den Notenbeispielen zurück und sehen uns die mit I, II, III, IV und V bezeichneten Druckformen genau an.

I, IV und V stimmen überein in Tonfolgen und Rhythmus. Das Hauptmotiv erscheint an diesen 3 Stellen zweimal nacheinander aber in zwei verschiedenen Lesarten. Einer zweitaktigen folgt eine dreitaktige Form.

Wir bezeichnen die erste zweitaktige Form mit Lesart A, die zweite dreitaktige mit B. Bei Lesart A folgt die Fermate unmittelbar auf den Achteltakt:

bei B wird zwischen Achteltakt und Fermate eine Halbtaktnote ohne Fermate eingeschoben:

II ist die einmalige Aufstellung des Hauptmotivs und stimmt mit Lesart B überein.

III bringt eine Doppelaufstellung in Form zweistimmiger, kanonischer Nachahmung. Die Unterstimme (Streichinstrumente) stimmt wieder mit Lesart B überein. Die Oberstimme hat eine dritte Form die rhythmisch gleich der Lesart A ist.

Was bedeutet der Unterschied der Aufzeichnungen von A und B?

Welchen bestimmten, besonderen Zweck verfolgte Beethoven mit der nachträglichen Einfügung der Halbtaktnote bei B?

Soll wirklich die fermatenlose halbe Note eine längere Dauer des Haltetons anzeigen, wie Riemann und Frey annehmen?

Das kann man schon im Hinblick darauf verneinen, daß diese Halbtaktnote einen viel zu geringen Zeitwert (Bruchteil einer Sekunde) bei dem vorgeschriebenen Zeitmaße in Anspruch nimmt, einen so geringen, daß er als Verlängerung des Haltetons nicht in Betracht kommen konnte. Nur wenn die erste Halbe der Lesart B auch mit einer Fermate versehen wäre, also so

würde eine längere Dauer des Haltetones sicher gekennzeichnet sein. Immerhin konnte man doch zweifelhaft sein, wenn Lesart B immer auf Lesart A folgte. B steht aber auch allein, ohne daß A vorangeht, im 22.—24. Takte und bei dem Beginn des zweiten Teiles, dort handelt es sich also nicht um den Unterschied zwischen einem längeren und kürzeren Halteton. Die Deutung der eingeschobenen Halbtaktnoten als Vorschrift für Fermatenverlängerung kann man also wohl abweisen. Da nicht anzunehmen, daß Beethoven nachträglich dem Hauptmotiv eine zweifache unterschiedliche Aufzeichnung ohne zwingenden Grund fünfmal gegeben hat, so bleibt nur übrig, an eine Verschiedenheit der rythmischen Deutung zwischen A und B zu denken. Ihr nachzuspüren ist der Zweck der Untersuchungen.

Schon ein oberflächliches Überschauen des ersten Satzes lehrt, daß man es in ihm nicht mit rhythmisch gleichwertigen Takten zu tun hat. Es gehören je zwei zusammen, von denen dem einen die Bedeutung eines guten, dem anderen die eines schlechten Taktteiles zukommt. Die Auslassung je eines Taktstrichs zeigt das aufs deutlichste:*)



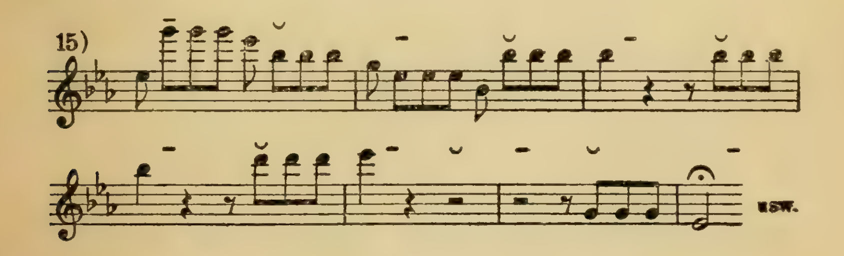
Auf Grundlage dieser Erkenntnis haben wir uns Klarheit über die rhythmische Bewertung und Bedeutung der ersten beiden Takte zu verschaffen: Aus der Aufzeichnung im $^3/_4$-Takte ist das am Anfang nicht ohne weiteres zu ersehen. Auf den unvorbereiteten Zuhörer donnert das zweitaktige Bruchstück ein, ohne daß er seine Stellung im rhythmischen Gefüge mit Klarheit zu erkennen vermöchte. Welcher von beiden Takten der gute, welcher der schlechte Taktteil sei — die ganzen $^3/_4$-Takte sind ja nur Taktteile — läßt sich nur durch Vergleich erkennen, und für den fehlt am Anfange eine der Voraussetzungen, nämlich ein Vorhergehendes. Die ersten beiden Takte

*) In seiner verdienstvollen Schrift „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens" (1906, Breitkopf & Härtel) faßt auch Weingartner je zwei Takte zusammen und gibt in dieser Form den Anfang des Satzes als Beispiel. Wir werden später darauf zurückzukommen haben.

scheinen in der Luft zu schweben. Sie können, an sich allein betrachtet, ebenso gut so



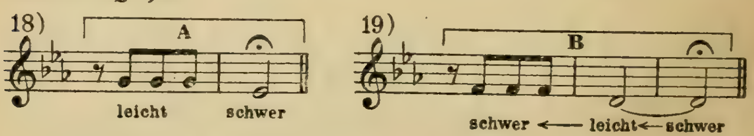
aufgefaßt werden. Die Sicherheit, welchem der ersten zwei Takte die Bedeutung eines guten Taktteiles zuzuerkennen ist, läßt sich auch aus den drei folgenden Takten mit der zweiten Fermate nicht gewinnen. Im Gegenteil, die der zweiten Fermate vorausgehende, von Beethoven eingefügte Halbtaktnote schafft neue Unklarheit. Unanfechtbar klar wird die rhythmische Bedeutung der beiden Anfangstakte erst bei der Wiederholung des ersten Teiles, nachdem in seinem Verlaufe guter und schlechter Taktteil mit Gewißheit festgestellt werden konnte. Die Verbindung des Teilschlusses mit der Wiederholung des Anfangs (oder mit der Fortsetzung zum 2. Teile) zeigt erst beweiskräftig an, was bei dem zweitaktigen Hauptmotiv guter und schlechter Taktteil ist:



Auf demselben Wege, dem des Vergleichs mit dem Vorausgehenden, läßt sich mit gleicher Sicherheit nachweisen, daß den entsprechenden beiden Takten von IV und V dieselbe rhythmische Bedeutung innewohnt.



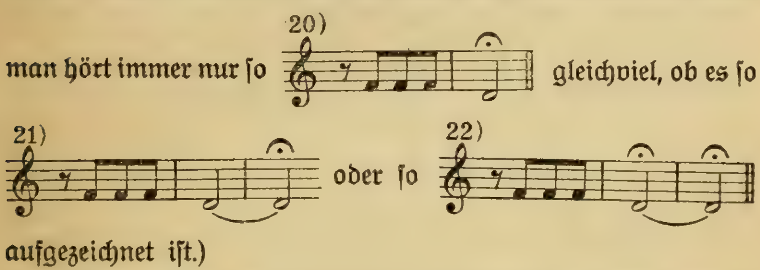
Nachdem auf diesem umständlichen Wege an drei Beispielen erhärtet ist, daß den ersten Fermaten von I, IV und V die Bedeutung eines schweren Taktteils zukommt, könnte man sinngemäß schließen, daß die übrigen Fermaten ebenfalls die Bedeutung eines schweren Taktteiles haben. Dann würde sich herausstellen, daß der erste Takt der Lesart B eine ganz andere rhythmische Bedeutung erhielte, als der erste Takt der Lesart A. Man brauchte nur von der zweiten Fermate an — diese also als schweren Taktteil angenommen — die Betonungen nach rückwärts zu verfolgen, um zu ersehen, daß die Lesart B eine der Lesart A entgegengesetzte rhythmische Bedeutung hat:



Beethoven habe also durch die Fermate sowohl bei A wie bei B den schweren Taktteil kennzeichnen wollen. Der Achteltakt wäre dann bei A leicht (Auftakt), der Beginn des

Haltetons schwer (Niedertakt), umgekehrt wäre der Achteltakt bei B schwer, der Beginn des Haltetons leicht (Niedertakt).

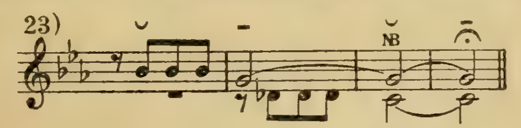
(NB. Das zweite d mit der Fermate ist für das Ohr nur als bereits angeschlagener, als ausgehaltener Ton wahrnehmbar; man hört immer nur so



gleichviel, ob es so ... oder so ... aufgezeichnet ist.)

Dann würden sich allerdings zwei schwere Taktteile folgen, nämlich zweiter Takt von A und erster von B. Aufeinanderfolge rhythmisch gleichwertiger Takte ist nichts seltenes und übrigens in demselben Satze, wie später gezeigt werden wird, nachweisbar.

Wir wollen aber die oben sinngemäß genannte Schlußfolgerung als nicht beweiskräftig ablehnen und versuchen, die rhythmische Bedeutung der Lesart B aus dem Verlaufe des Satzes selbst zu erklären. Nach der Überzeugung des Verfassers hat uns Beethoven die Aufklärung auch selbst gegeben; sie befindet sich in den Anfangstakten des zweiten Teiles:



Was soll hier der dritte Takt mit den halben Noten vor der Fermate bedeuten? Hier läßt sich Riemanns Anschauung

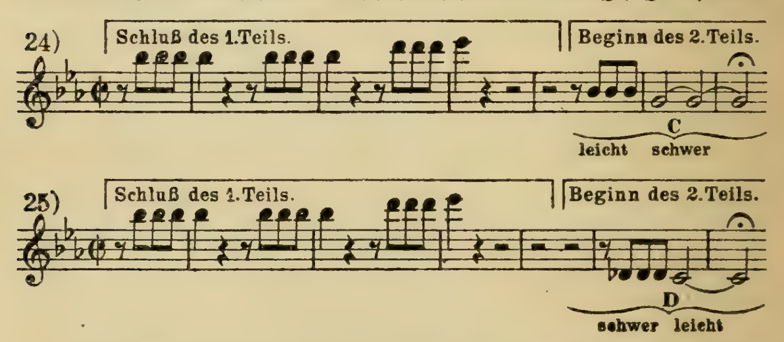
„Natürlich soll die zweite Fermate länger gehalten werden als die erste, wie Beethoven durch das 2 Takte einnehmende d deutlich genug markiert hat"

nicht aufrecht halten. Hier hat sich Beethoven

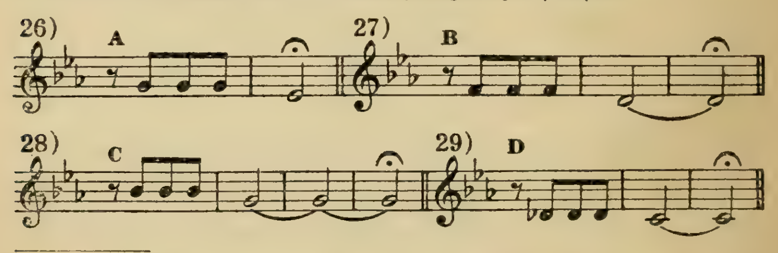
„von dem Gedanken leiten lassen, der zweiten Fermate eine erhöhte Bedeutung zu geben,"

wie Frey (s. a. a. O.) meint, denn es gibt hier keine erste und zweite Fermate, es gibt nur eine!

Diese vier Takte enthalten zwar zwei Anführungen des Hauptmotivs, aber nicht, wie bei Beginn des Satzes nach-, sondern miteinander.*) Das Teilstück der nachschlagenden Unterstimme ist in der Aufzeichnung übereinstimmend mit Lesart B, das der vorschlagenden Oberstimme steht in rhythmischer Übereinstimmung mit Lesart A. Setzen wir jede der Stimmen für sich in Verbindung mit dem vorausgehenden Schlusse des ersten Teiles der Übersichtlichkeit halber in ₵, so wird ihre grundverschiedene rhythmische Bedeutung sogleich klar:



Und nun stellen wir die Lesarten A und B mit den eben gewonnenen Lesarten C und D zusammen, um sie auf ihre Übereinstimmungen und Abweichungen zu prüfen.



*) Man wird das miteinander gewiß nicht unrichtig um des Nachschlagens der Unterstimme willen deuten wollen.

In den Notenbeispielen 15, 16 und 17 ist die rhythmische Bedeutung von A festgestellt als leicht — schwer, im Beispiel 25 die von D als schwer — leicht. Der Beweis ist damit erbracht, daß das Hauptmotiv in zwei rhythmisch gegensätzlichen Bedeutungen auftritt. B und D stimmen in der Aufzeichnung überein, weichen in ihr jedoch von A und C ab.

Hat man sich überzeugen können, daß Hand in Hand mit der verschiedenen Aufzeichnung des Hauptmotivs verschiedene rhythmische Bedeutung geht (siehe A und D), so liegt nahe, von übereinstimmender Aufzeichnung auf übereinstimmende rhythmische Bedeutung zu schließen.

Der Verfasser hat die Überzeugung gewonnen, daß die Lesart B des Hauptmotivs, wo immer sie im Verlaufe des Satzes vorkommt, rhythmisch gleich ist der Lesart D, nämlich: Achteltakt schwer, Halteton leicht, also der rhythmischen Bedeutung von A entgegengesetzt.

Im Notenbeispiel 24 ist bewiesen, daß C (der Beginn des zweiten Teiles) rhythmisch übereinstimmend ist mit A. Wenn wir vorhin die völlige rhythmische Gleichheit von B und D mit ihrer übereinstimmenden Aufzeichnung begründen zu können glaubten, wie verhält es sich dann mit dem Beweise, daß A und C bei abweichender Aufzeichnung (s. Beispiele 26 u. 28) rhythmisch übereinstimmen? Ist dann überhaupt Übereinstimmung in der Aufzeichnung beweiskräftig für Übereinstimmung im Rhythmus?

Der Achteltakt von C ist leicht, der Beginn des Haltetones schwer, übereinstimmend mit A, wie die Verbindung des Teilschlusses mit der Fortsetzung durch den zweiten Teil gezeigt hat.

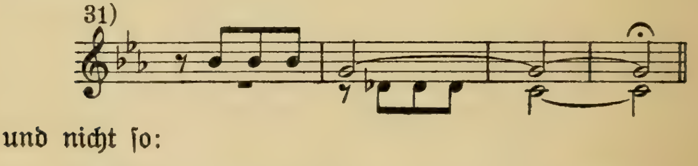
An dieser rhythmischen Bedeutung ändern zwei der Fermate vorausgehende Halbnoten nicht das Geringste.

Wie es für Beethoven an der zweistimmigen Stelle am Beginn des zweiten Teiles (C—D) keine andere als die gewählte Aufzeichnung geben konnte — da doch bis zum Zusammentreffen der Fermaten in beiden Stimmen die anfangende Stimme im Takte weitergeführt werden mußte — so gab es für ihn zur schriftlichen Darstellung der rhythmischen Gegensätzlichkeit zwischen A und B im Zweivierteltakte kein anderes Mittel als die Einfügung einer halben Note ohne Fermate vor der zweiten Fermate. Wäre es in der Partitur angängig, so könnte man ebenso gut so schreiben:

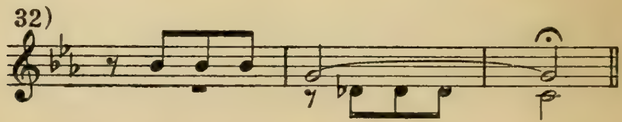


und damit wäre dann auch die schriftliche Übereinstimmung zwischen A und C hergestellt.

Warum fügte denn Beethoven in dieser Stelle ohne zweite folgende Fermate die halben Taktnoten c—g auch ein, warum schrieb er so:



und nicht so:



Was will denn der dritte Takt bei 23 und 31, wenn er keine besondere Bedeutung haben sollte?

Das ist des Rätsels Lösung: Der eingeschobene Takt vor der Fermate war für Beethoven das einzige Darstellungsmittel, mit dem er im Zweivierteltakte die zweifache, gegensätzliche Bedeutung des Hauptmotivs zur Anschauung bringen konnte.

Aus allem Gesagten hat sich ergeben, daß in A und C der Achteltakt leicht, der Halteton schwer, in B und D umgekehrt der Achteltakt schwer und der Halteton leicht ist. B ist also nicht eine Wiederholung von A in gleicher rhythmischer Bedeutung, vielmehr eine Ergänzung in entgegengesetzter. Die fünf Takte



bilden, so oft sie in dem Satze hintereinander vorkommen, ein aus zwei Hälften von entgegengesetzter rhythmischer Bedeutung bestehendes Ganze.

Damit erhält Beethovens Ausspruch: „So klopft das Schicksal an die Pforte" eine wenn auch nicht andere, so doch viel tiefere Bedeutung. Unvermutet, unverhofft bricht das Schicksal herein: schreckhaft, entgegengesetzt aller Vermutung ist die rhythmische Ruckung bei B. Der gute Taktteil, sonst Ort der Ruhe (wie bei A), jetzt der der Bewegung; der schlechte Taktteil, sonst Ort der Bewegung, jetzt der der Ruhe. Verblüffend wirkt B in solcher rhythmischer Bedeutung: So klopft das Schicksal an die Pforte.

Man nehme sich nur die Mühe, sich diese rhythmische Auffassung immer wieder klar zu machen, sie immer wieder mit dem inneren Ohre zu hören, um ihrer Schreckhaftigkeit und des tieferen Sinnes der Beethovenschen Worte ganz inne zu werden. Einmal dem inneren Ohre gewonnen, wird sie dauernd haften bleiben.

Es drängt nun zu der wichtigen Frage: Gibt es Mittel, um die rhythmische Verschiedenheit der Lesarten A und B ohrenfällig verständlich zu machen, sie in das Bewußtwerden des Zuhörenden zu führen?

Im Anfange des Satzes ist das nicht möglich. Überhaupt könnte es nur möglich werden durch eine nach bestimmter Taktzahl abgemessene Dauer der Haltetöne. Das kann natürlich nur am Anfange geschehen, wird aber auch dort nur für den ausübenden oder den in der oben entwickelten Auffassung bereits geschulten Musiker verständlich sein. Dem unvorbereiteten Zuhörer fehlt am Anfange die Vergleichsmöglichkeit. Im Verlaufe des Satzes setzen sich guter und schlechter Taktteil im Ohre eines aufmerksam folgenden Zuhörers fest, und dann kann die Grundlage für die Erkennungsmöglichkeit des rhythmischen Gegensatzes zwischen A und B als vorhanden vorausgesetzt werden. Wir sagen mit Bedacht „kann vorausgesetzt werden", denn es werden Anforderungen an eine musikalische Verstandestätigkeit gestellt, die bei der Mehrzahl der Zuhörer ungenügend entwickelt ist.

Hans von Bülow vertrat den Standpunkt, daß Fermaten überhaupt nicht beliebig lang oder kurz ausgehalten werden dürfen und bemaß, wie viele seiner Ausgaben Beethovenscher Klavierwerke zeigen, die Dauer der Fermaten auf das Genaueste.*) Wie er in der C-moll-Symphonie damit verfahren ist, erinnern wir uns nicht mehr, wohl aber dessen, daß er bei Beginn des ersten Satzes drei ganze Takte vorgab und damit den Orchestermusikern sogleich die rhythmische Bedeutung der ersten Takte zeigte. Für geschulte Orchester, die die Symphonie öfter und immer unter derselben Leitung spielen, mag das un-

*) „Der Zuhörer darf nach der Fermate keinen Augenblick im Zweifel bleiben, wo die Arsis, wo die Thesis ihre Stelle hat" (Sonate op. 101, erster Satz, Ausgabe Cotta).

nötig sein, aber so ganz überflüssig ist es doch nicht, denn auch des Orchesterleiters musikalische Seele ist Schwankungen unterworfen, und es ist immer gut, diesen Symphonieanfang nicht der Zeitmaßbeliebigkeit einer Mehrzahl von Musikerköpfen zu überlassen.

Richard Wagner forderte für die Fermaten, sagen wir richtiger für die Haltetöne, eine äußerst lange, unbegrenzte Dauer (s. Gesammelte Schriften, Bd. 8, „Über das Dirigieren“). Dadurch wird gerade verhindert, dem Hauptmotiv in der Lesart B die rhythmisch gegensätzliche Bedeutung von A zu geben. Die Gegensätzlichkeit zwischen A und B, und doch beider Lesarten Zusammengehörigkeit wird durch beliebige Ausdehnung der Haltetöne verwischt.

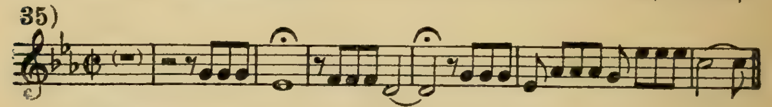
Ist der Gegensatz der Lesarten A und B erkannt, so wird man Ausübende und Zuhörer zur richtigen Würdigung und Erkenntnis der rhythmischen Bedeutung beider Lesarten zu erziehen haben. Das kann geschehen, wenn man dem Anfange der Symphonie im alla breve und mit ausgeschriebenen Haltetönen etwa folgende Gestalt gibt:



Das sieht erschreckend schulmeisterlich, unkünstlerisch aus und kann zu allerhand abfälligem Urteil reichlich Veranlassung geben. Es ist nichts, als eine Niederschrift zu erzieherischen Zwecken. Wir können nur empfehlen, durch andauernde Beschäftigung mit diesem Notenbilde das Ohr an genau begrenzte Fermatendauer und an die verschiedene rhythmische Bedeutung des Motivs zu gewöhnen, damit sich beides dem rhythmischen Gefühle bis zum völligen Erfülltsein einprägt. Man muß das Hauptmotiv in seiner zwiespältigen Bedeutung geradezu neu hören und neu empfinden lernen.

Beliebt man so ängstlich genau, buchstäbliche Ausführung nicht, so gehe man doch wenigstens versuchsweise dazu über, den Anfang des Satzes alla breve zu leiten, etwa in dieser Weise:

35)



Die Aufzeichnung in alla breve würde auch Klarheit über die rythmische Gliederung der Takte 196—288 im Durchführungsteile, schaffen. Es verschmilzt dort einmal Nieder und Auftakt in Eins. Nach der Beethovenschen Niederschrift lautet diese Stelle:

36)



Die Zweitaktigkeit in diesem Bruchstück ist zu augenscheinlich, als daß sie noch besonders betont oder nachgewiesen werden müßte, sie geht jedoch einen Augenblick in den Takten 19—21 in die Brüche. Der 20. Takt ist zugleich leichter und schwerer Taktteil: als leichter die Ergänzung zum 19., als bedingt schwerer der Beginn der Motivumkehrung. Bei etwaiger Niederschrift im alla breve oder bei zweizeitigem Taktschlagen muß dort entweder ein $^2/_4$ Takt eingeschoben oder ein solcher mit einem alla breve-Takt zu einem $^3/_2$ verschmolzen werden.

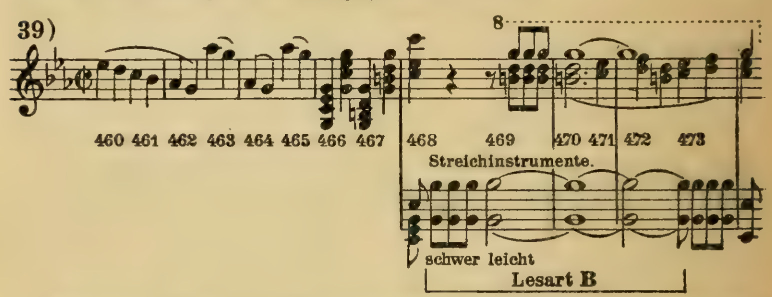


Daß die Taktrückung nicht etwa schon mit der zweiten halben Note des siebenten Taktes im vorstehenden Beispiele beginnt, lehren die melodischen wie harmonischen Fortschreitungen. Mit dem fis-moll-Dreiklang beginnt die Umkehrung des Motivs, die melodische und harmonische Stockung, außerdem das von Beethoven vorgeschriebene p.

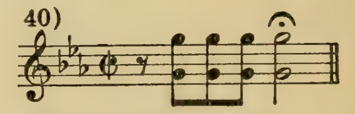
Endlich sei noch mit Nachdruck darauf verwiesen, daß der Satz noch zwei Stellen birgt, die das Hauptmotiv in der rhythmischen Bedeutung der Lesart B (schwer und leicht) bringen. Die erste beginnt mit dem 250. Takte und findet sich da bei den Bläsern:



Die zweite Stelle ist in den Takten 468—473 enthalten (im Notenbeispiel 17 bereits aufgezeichnet), wir geben sie noch einmal mit einigen vorausgehenden Takten



Spielen denn die Streichinstrumente in diesem Beispiele etwas anderes als wie dieses



Starren die halben Noten vor den Fermaten I B, II, III, IVB und VB (Notenbeispiele 6—10) nicht jeden nachdenklichen Orchesterleiter oder Partiturenleser wie hilflos an und als warteten sie auf Erlösung?

Der Verfasser will seine Überzeugung von der rhythmischen Gegensätzlichkeit der Lesarten A und B niemand aufdrängen, den Wunsch aber möchte er ausgesprochen haben, daß alle, die es angeht, seine Erörterungen an der Hand der Partitur eigenen Nachdenkens und Nachprüfens würdigen.

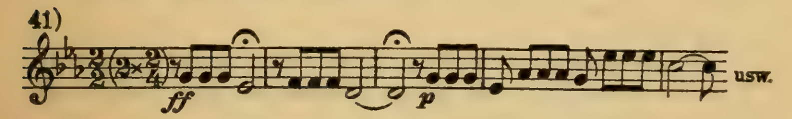
* * *

Die vorstehende Abhandlung ist ein ziemlich wortgetreuer Abdruck aus dem musikalischen Wochenblatt 1898, die geringfügigen Abänderungen im sprachlichen Ausdruck und kleine Auslassungen wie Ergänzungen können als Änderungen nicht in Frage kommen, sie haben die Grundgedanken nicht im geringsten verändert. Nur war 1898 dem Verfasser nicht bekannt, daß Beethoven die Halbtaktnote vor der Fermate nachträglich eingeschoben hat, das hat erst die spätere Prüfung der Urhandschrift gezeigt. Nach der Veröffentlichung und der Versendung des eingangs erwähnten Sonderdruckes sind Weingartners „Ratschläge für Aufführungen der Beethovenschen Symphonien" (1906) und M. Frey's Aufsatz „Die Taktart im ersten Satze von C-moll-Symphonie" (Die Musik 1909/10) erschienen. Beide Verfasser beschäftigen sich mit unserem Gegenstand und ist es nur natürlich, wenn wir ihren Veröffentlichungen einige Worte hinzufügen.

Weingartner widmet dem Anfange des Satzes und damit im weiteren auch der Fermatenbedeutung zunächst (a. a. O., S. 60) folgende Sätze:

> „Aber auch sonst hat dieser Anfang zu mannigfachen Überlegungen und Ausdeutungen Anlaß gegeben. Vor allem war es der, vor die zweite Fermate eingeschobene, scheinbar unregelmäßige Takt, der zum Nachdenken reizte. Das Rätsel ist aber auf sehr einfache Art dadurch zu lösen, daß man je zwei Takte in einen zusammenfaßt, wodurch sich folgendes Bild ergibt:

41)



> Dieser Erklärung, die meines Wissens noch Niemand in derselben Weise gegeben hat, ist, wenn man die Zusammenfassung von je zwei Takten durchgehendst festhält*), für alle Fermatenstellen in diesem Satz, wo sich der erwähnte Takt vorfindet, stichhaltig.

*) Die Sperrung rührt vom Verfasser her.

Daß die Fermaten lang und kräftig ausgehalten werden müssen, hat Wagner mit Recht gefordert. Daß die zweite stets länger auszuhalten ist wie die erste, ergibt sich wohl aus der Vorschrift wie auch aus der rhythmischen Empfindung, wenn man das Thema in meinem Sinne auffaßt."

Über die Zweitaktigkeit besteht also Übereinstimmung mit der Ansicht des Verfassers, die sicherlich auch die aller nachdenklichen Musiker ist. Weingartner sieht jedoch nach seinem obigen Beispiel den ersten Zweivierteltakt als einen schweren an und hätte diese Ansicht wohl begründen müssen, so macht sie den Eindruck der Willkürlichkeit! Wie dem aber auch sei, wir wollen sie annehmen. Dann fragen wir, wie stellt sich die von Weingartner auf seine Auffassung der rhythmischen Bedeutung des Zweivierteltaktes als eines Niedertaktes gegründete Zweitaktigkeit in der Folge heraus? Man sehe die ersten 28 Takte:

42)



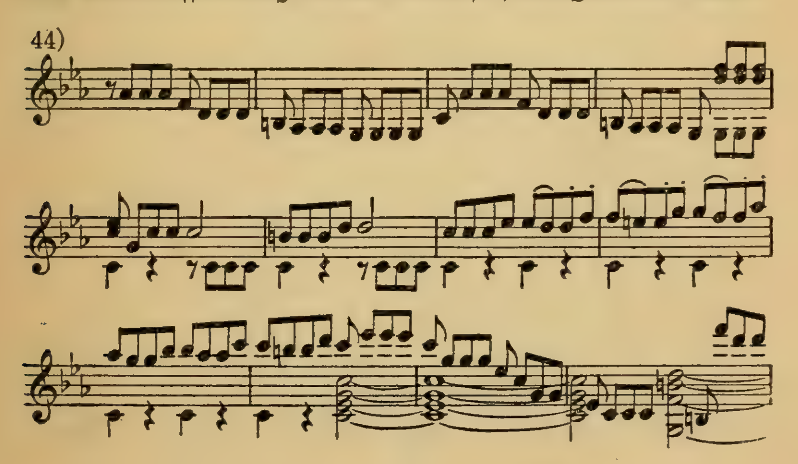
M. Frey (a. a. O., S. 65/66) hat schon darauf hingewiesen, „daß Weingartner mit seinen Taktstrichen zum Widerspruch herausfordert". Weingartners Taktierung liefert ja aber auch den Beweis, daß die zwiespältige rhythmische Bedeutung des Hauptmotivs gar nicht zu unterdrücken ist, denn in den Takten 22—24 ist doch der von ihm am Anfang als schwer niedergeschriebene Achteltakt ein leichter, der Halteton ein schwerer

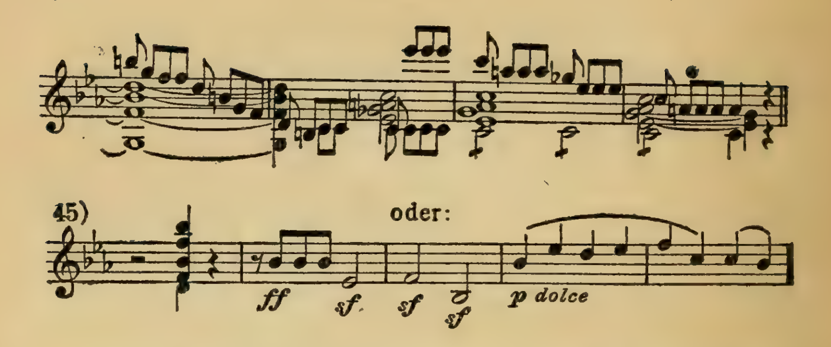
Taktteil geworden! Die von ihm gefundene, aus Notenbeispiel Nr. 41 ersichtliche Erklärung ist also nicht „für alle Fermatenstellen, wo sich der erwähnte eingeschobene Takt vorfindet“ stichhaltig. Frey hat Recht, wenn er sagt, daß in Weingartners Taktierung ein Taktstrich fehl am Orte ist. Und zudem: die Bindung von zwei halben Noten zu einer ganzen (Takte 23 und 24 des Notenbeispiels Nr. 42) ist ja völlig überflüssig, wenn beide nicht durch einen Taktstrich getrennt sind. Die Aufzeichnung würde dort nach altem Brauch und alter Regel so heißen sollen



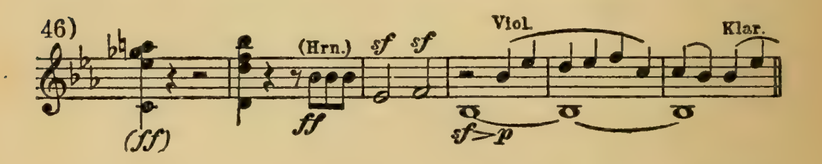
und ist daraus ein „längeres Aushalten der Fermate“ ersichtlich? Das ist doch nichts anderes als Lesart A.

Wenn man aber Weingartners zweitaktige (2 × ²/₄) Taktierung weiter verfolgt, so wirkt sie ja geradezu verheerend. Das Notenbeispiel muß es wieder erweisen, es beginnt bei Takt 25





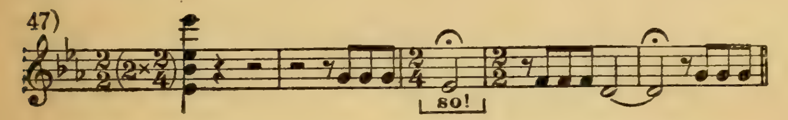
Das ist die „durchgehendst festgehaltene Zusammenfassung von je zwei Takten“ (s. o.) und das hat doch Weingartner gewißlich niemals im Sinne gehabt. Er tritt dem ja selbst entgegen in seinem 2. Notenbeispiel S. 63



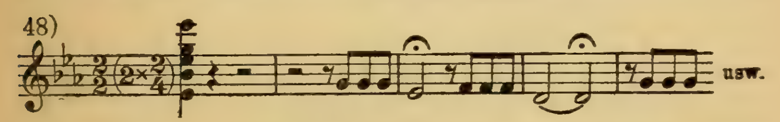
obgleich er einleitend dazu sagt: „Hält man an der eingangs erwähnten Auffassung fest, zwei Takte als zusammengehörig, also gleichsam als einen aufzufassen, so ergibt sich folgendes Bild“ (nun folgt eben jenes Notenbild Nr. 46). Das Bild ergibt sich jedoch nicht bei der „durchgehendst festgehaltenen Zusammenfassung von je zwei Takten“, sondern nur dann, wenn nach der zweiten Fermate, im 5. Takte nach dem Anfang irgendwo ein Zweivierteltakt aufgestellt wird.

Später gerät Weingartner zweimal mit seiner Niederschrift der fünf Anfangstakte in Widerspruch, es ist bei der Verbindung des Schlusses vom ersten Teile mit der Wiederholung und kurz vor dem Schlusse, wo die fünf Anfangstakte mit beiden Fermaten zum letzten Male erscheinen. Wein-

gartner muß an beiden Stellen, um seine Auffassung der zweiten Fermate in Verbindung mit der fermatenlosen, vorausgehenden Halbtaktart aufrecht zu erhalten, doch einen $^2/_4$-Takt einschieben:

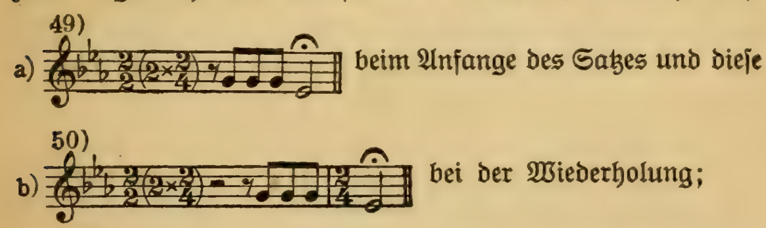


Warum denn nicht unbeirrt und folgerichtig im alla breve weiter?:



Es rächt sich, daß *Weingartner* beim Anfange (s. Notenbeispiel 41) willkürlich den ersten Achteltakt auf guten, die Fermate auf schlechten Taktteil setzte. Nun dies geschah, sah er sich genötigt,

1. den von uns mit Lesart A bezeichneten zwei ersten Takten zweierlei rhythmische Bedeutung zuzusprechen und zwar eigentlich *an derselben Stelle*, nämlich diese



a) beim Anfange des Satzes und diese

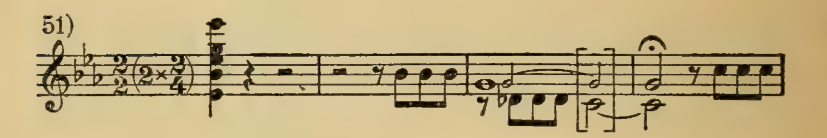
b) bei der Wiederholung;

2. eben diesen Zweiviertelteltakt des letzten Notenbeispiels einzuschmuggeln, um für die drei folgenden Takte (Takte 3—5 nach dem Anfang) sein ursprünglich aufgezeichnetes Notenbild wieder zu gewinnen.

Daß der Meister Beethoven bei der Wiederholung des ersten Teils eine andere rhythmische Wertung oder Bedeutung

der beiden Anfangstakte als beim Satzbeginn im Sinne gehabt, ihr aber einerlei Aufzeichnung gegeben haben sollte, wird kaum glaubhaft gemacht werden können. Weingartner fährt S. 65 fort:

„Dieser doppelte Charakter*) wird uns später unzweifelhafter bestätigt werden, daher wir ihn vorläufig nur konstatieren wollen. Gehen wir vom drittletzten Takt vor dem Doppelstrich zum zweiten Teil über, so finden wir, daß die rhythmische Regelmäßigkeit nicht unterbrochen ist, wovon wir uns überzeugen können, wenn wir wieder je zwei Takte in einen zusammenfassen.



Jawohl, die rhythmische Regelmäßigkeit ist nicht unterbrochen, in welcher Taktart (ob 1/2 oder 2/4) man sich den Satz auch niedergeschrieben denke, aber, was hat denn hier die eingeschobene Halbtaktnote für eine Bedeutung? Etwa die der Verlängerung der Fermate? Der Verlängerung um einen ganz feststehenden Zeitwert des Bruchteiles einer Sekunde, um den taktmäßigen Wert einer Halben in diesem Tempo? Später (S. 67, letzter Satz) schreibt Weingartner:

In der Zusammenfassung von je zwei Takten zu einem, wenn man sie durch den ganzen Satz durchführt**), ergibt sich vom 31. Takt der Seite 11†) ab folgendes Bild:

---

*) D. h. die von ihm erfundene rhythmische Doppelnatur der ersten zwei Takte.

**) Man beachte den vom Verfasser gesperrt gedruckten Nebensatz, nach dem Weingartner also doch zweitaktig durchtaktiert, und vergleiche damit alles vorher darüber Gesagte.

†) Gemeint ist die Partitur der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe; es sind die Takte 220 ff.

52)



Nach diesem Beispiele sind die Takte 5 und 6 rhythmisch so aufzufassen:

53)



Das sind sie jedoch nicht, wie Weingartner glauben machen will!

Wenn man nach Weingartners wiederholt ausgesprochenem Wunsch und Vorschlag je zwei Takte den ganzen Satz hindurch zusammenfaßt, dann hat dieses Bruchstück folgende rhythmische Stellung und Bedeutung:

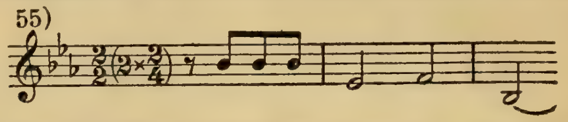
54)



Der erste Halbtakt dieses Beispiels ist der zweihundertste Zweiviertelttakt und dieser ist leicht. Man gebe sich nur die Mühe genau nachzuzählen.

Es handelt sich bei Weingartner in diesem Beispiele (Nr. 52) nicht um den Rhythmus, „sondern um die Gewinnung eines nach seiner Ansicht falsch stehenden f; nebenher ist die Gelegenheit willkommen, dem Hauptmotiv rhythmisch wieder die von ihm befürwortete Stellung zu geben.

Wir fragen nun: Ist dieses Bruchstück etwas anderes als die rhythmische Nachahmung jenes Hornsolos, Takt 59—62?

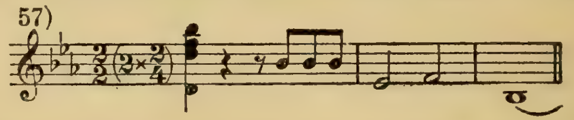
55)


Es kann nichts helfen, man muß hier scheinbar weitschweifig werden.

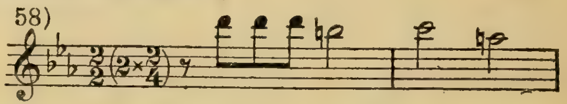
Faßt man nach Weingartner den ganzen Satz hindurch je zwei $^2/_4$-Takte zu einem $^2/_2$-Takt zusammen, dann erhalten die Takte 59—62 folgendes rhythmische Gesicht:

56)


Daß das eine Verirrung ist, wußte Weingartner natürlich und deshalb gab er die folgerichtige Fortführung seiner Zweitaktigkeit auf und betonte in seinem Notenbeispiel S. 65 richtig so

57)


Weit gefehlt, daß Weingartner nun diese von ihm selbst durch Notenbeispiel Nr. 46 anerkannte und bewiesene rhythmische Bedeutung beibehält, nein er gibt den 4 Takten später die abweichende Betonung

58)


und begründet das mit seiner Zweitaktigkeit, die aber hier ja zu ganz anderem Ergebnis führt, also nicht stimmt.

Was ist nun das Richtige?

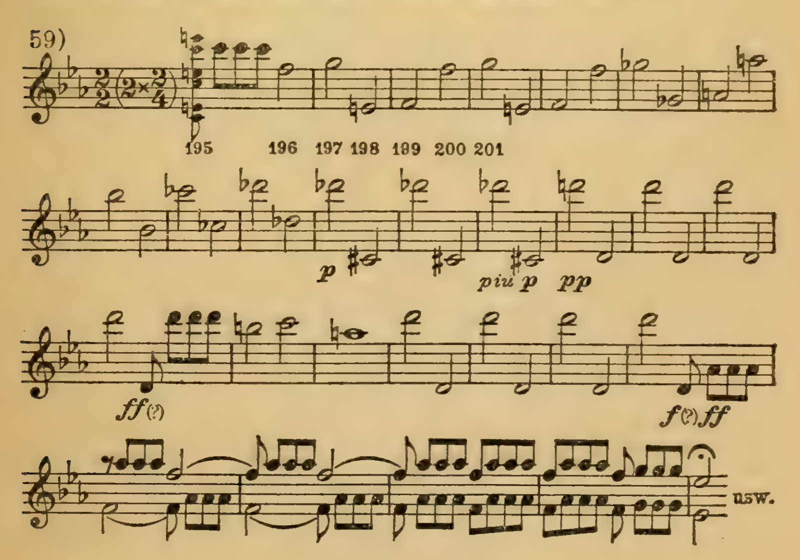
Die Gründe von Weingartners Widersprüchen sind unschwer zu erkennen. Er wollte ein im Beispiel 52 befindliches,

nach seinem Dafürhalten an unrechter Stelle stehendes p beseitigt wissen, um an dessen Stelle ein f zu setzen. Dazu war die willkürliche Verschiebung der Taktteile ein geeignetes Mittel. Mit derselben Klappe gedachte er noch eine zweite Fliege zu schlagen, nämlich seine erste Niederschrift des Satzanfanges (Notenbeispiel 41) retten, und um das an dieser Stelle zu können, vertauschte er die Taktteile nach jeweiligem Bedürfnisse.

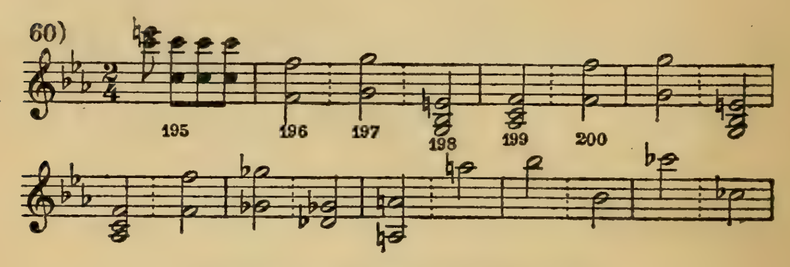
Der musikalische Leser, der bis hierher geduldig folgte, möge die Freundlichkeit haben, noch ein weniges auszuharren und noch einmal mit uns zu dem Notenbeispiel Nr. 52 zurückkehren. Die unverkennbare Wichtigkeit des Gegenstandes möge Zahl und Umfang der folgenden Notenbeispiele entschuldigen. Es handelt sich um die mit Takt 195 beginnende Stelle im Durchführungsteile, die in den Notenbeispielen 36 und 37 bereits einmal mitgeteilt worden ist.

Nach Weingartners durch den ganzen Satz hindurch beizubehaltende Zweitaktigkeit erhält sie dieses Gesicht:

59)



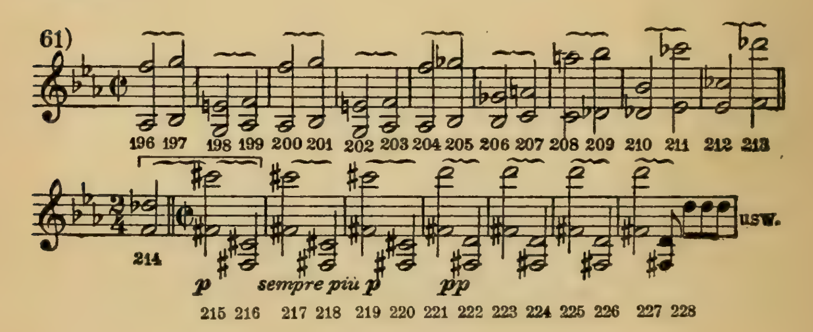
Martin Frey „Die Taktart im ersten Satze von Beethovens C-moll-Symphonie“ (Die Musik, 1909/10, Band XXXV, S. 69) findet folgende Lösung:



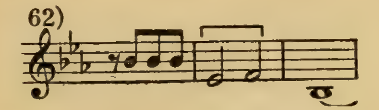
(Weiter geht sein Beispiel nicht).

Man sieht, daß Frey in der Betonung des Anfangs von Weingartner abweicht, ihn aber gewissermaßen in dem dreiteiligen Takt 196—198 einholt und rhythmisch weiter mit ihm wandelt.

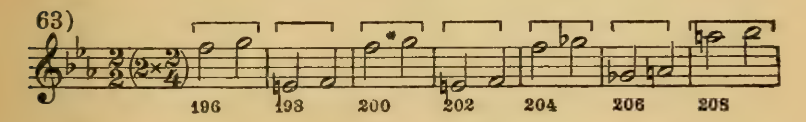
Wir haben bei Erörterung dieser wichtigen Stelle gesagt: „Bei etwaiger Niederschrift im alla breve oder bei zweizeitigem Taktschlagen muß dort entweder ein $^2/_4$ Takt eingeschoben oder ein solcher mit einem alla breve-Takt zu einem $^3/_2$ verschmolzen werden“ und haben die Takte 196—228 diese Deutung in rhythmischer und melodischer Hinsicht gegeben. (s. Notenbeispiel 37)



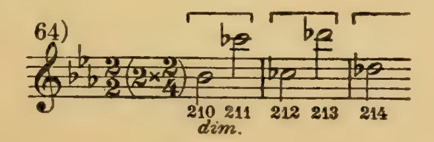
Es wird wohl zugegeben werden, daß diese ganze cyklopische Stelle aus den 4 Takten



erwächst und eins der glänzendsten Beispiele echt beethovenisch-thematischer Kunst ist. Sie greift aus dem 4 taktigen Thema den zweiten (schweren) und dritten (leichten) Takt, die stufenweise Folge von zwei halben Noten heraus und bildet damit von Takt 196—209 folgende atemversetzende Zusammenballung*)



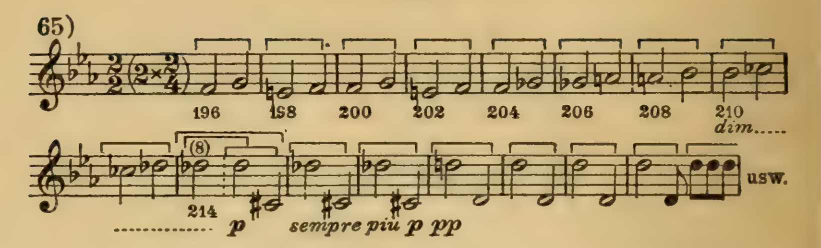
Dann wird in Takt 210—213 die Sekundenfortschreitung zur None ausgereckt, es verflüchtet sich das ff durch das mit Takt 210 beginnende diminuendo



scheinbar will sich bei Takt 214 die ausgerenkte Form noch fortsetzen — das diminuendo erstreckt sich über die fünf Takte 210—214! — aber sie bleibt auf der ersten Halben des (Takt 214) stecken und damit ist der Wendepunkt erreicht. Das p tritt (s. Beispiele Nr. 37 und 61) mit dem 215., das sembre piu p mit dem 217., das pp mit dem 221. Takte ein. Ganz nackt kann man diese Stelle so darstellen

*) Man sehe hierzu Ludwig Bußler „Musikalische Formenlehre" (1878, Berlin, Carl Hebel), S. 173/74.

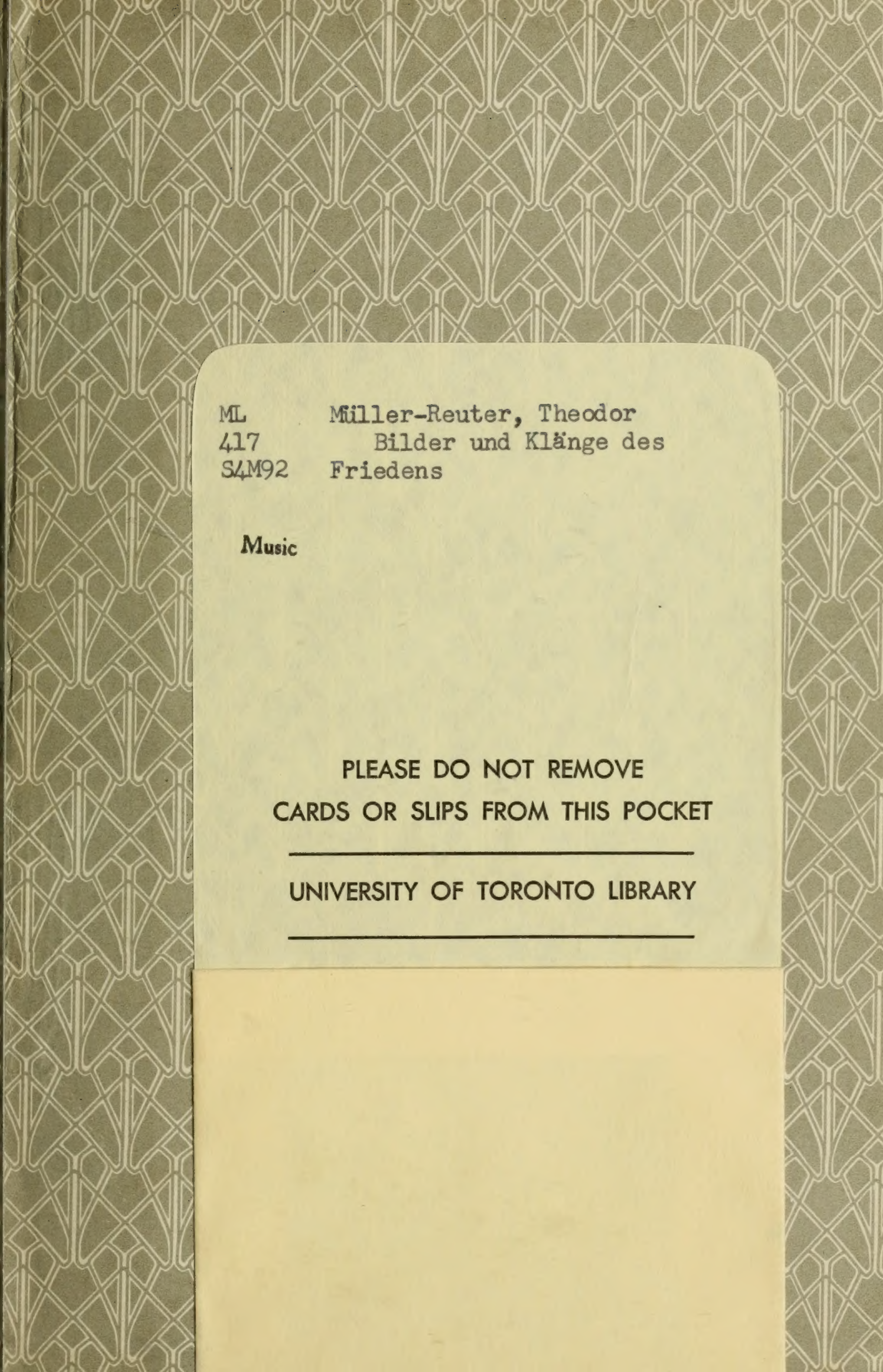
65)

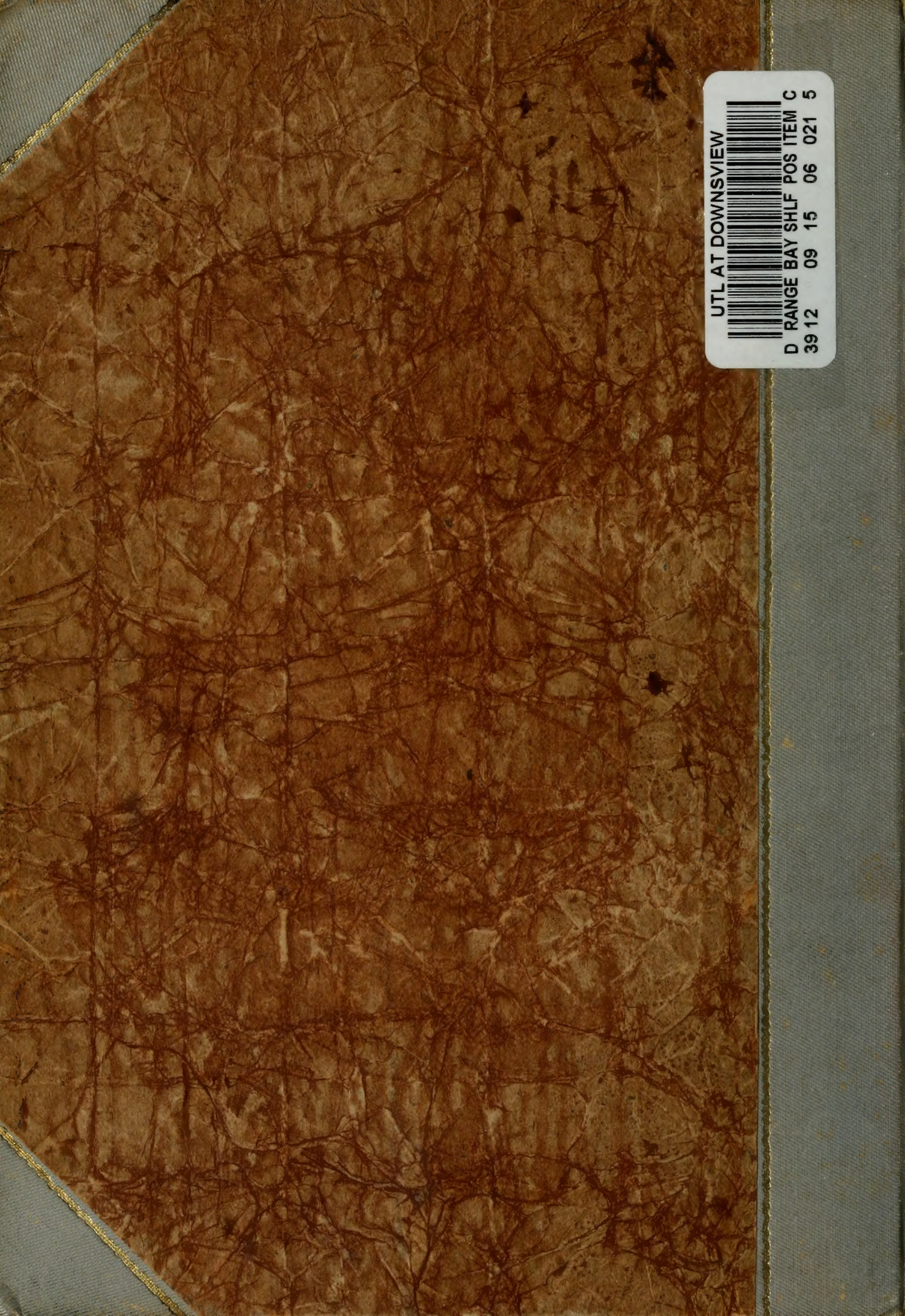


Nun überlassen wir es den Lesern, sich mit Weingartners, auf S. 68 seines Buches enthaltenen Schlußfolgen auseinanderzusetzen und danach seine Entscheidung zu treffen. Nicht überflüssig mag noch die Bemerkung sein, daß Weingartner den Sonderdruck von des Verfassers 1898er Abhandlung zugeschickt, erhalten und gelesen hat. Wir haben uns darüber in Gegenwart Wüllners im Domhotel in Köln am 22. November 1898, nach dem Gürzenichkonzert, in dem des Verfassers „Lied des Sturmes" und Weingartners G-dur-Symphonie zur Aufführung gelangte, sehr gründlich unterhalten.






ML Müller-Reuter, Theodor
417 Bilder und Klänge des
S4M92 Friedens
Music
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 09 15 06 021 5